



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Tam i z powrotem : rzecz o lalkarskich kontaktach polsko-czechosłowackich oraz polsko-czesko-słowackich na Śląsku

**Author:** Ewa Tomaszewska

**Citation style:** Tomaszewska Ewa. (2014). Tam i z powrotem : rzecz o lalkarskich kontaktach polsko-czechosłowackich oraz polsko-czesko-słowackich na Śląsku. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



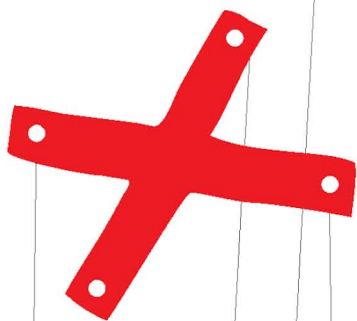
UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



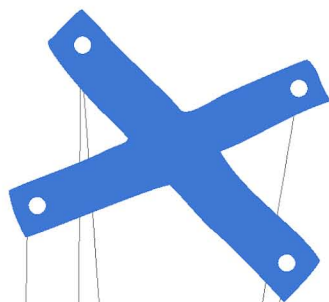
Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



Ewa Tomaszewska



# Tam i z powrotem

Rzecz o lalkarskich kontaktach polsko-czechosłowackich  
i polsko-czesko-słowackich na Śląsku



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu śląskiego  
KATOWICE 2014





# TAM I Z POWROTEM

*Mojemu Profesorowi  
Henrykowi Jurkowskiemu*

PRACE  
NAUKOWE



UNIWERSYTETU  
ŚLĄSKIEGO  
W KATOWICACH

NR 3217

Ewa Tomaszewska

# TAM I Z POWROTEM

Rzecz o lalkarskich kontaktach polsko-czechosłowackich  
oraz polsko-czesko-słowackich na Śląsku

Redaktor serii: Publikacje Wydziału Etnologii i Nauk o Edukacji  
Urszula Szuścik

Recenzent  
Janusz Degler, Marek Waszkiel

## Spis treści

Podziękowania . . . . .	9
Wstęp . . . . .	11
Zanim zacznie się opowieść... . . . .	29

### część 1

<b>Od zakończenia II wojny światowej do przemian lat 80. XX w. . . . .</b>	<b>49</b>
--	-----------

1. Tradycja i socrealizm . . . . .	51
2. Pierwsze jaskółki zmian w teatrze lalek w Czechosłowacji . . . . .	59
3. Festiwale . . . . .	68
4. Pierwsze kontakty z Czechosłowacją Jana Dormana . . . . .	77
5. Edukacja teatralna lalkarzy . . . . .	88
6. Literatura teatralna . . . . .	95
6.1. Literatura Czechosłowacji w polskich teatrach lalek . . . . .	95
6.2. Polskie inscenizacje czeskich sztuk . . . . .	100
6.3. Polska literatura dramatyczna dla dzieci w Czechosłowacji . . . . .	103
7. Lata przełomu . . . . .	107
7.1. Polska . . . . .	107
7.2. Czechosłowacja . . . . .	112
7.3. Praska wiosna . . . . .	113
8. Najważniejsze ośrodki nowego teatru lalek w Czechosłowacji . . . . .	115
8.1. Liberec . . . . .	115



8.2. Hradec Králové . . . . .	119
8.2.1. <i>Janosik</i> . . . . .	122
8.3. Pilzno . . . . .	125
8.4. Praga . . . . .	126
8.5. Teatry na Słowacji . . . . .	128
8.6. Podsumowanie . . . . .	130
9. W poszukiwaniu „nowego” . . . . .	133
9.1. Walka o lalki . . . . .	133
9.2. Polski teatr lalek lat 80. . . . .	137
10. Czeskie i słowackie teatry na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej . . . . .	142

## CZĘŚĆ 2

### **Twórcy z Czech i Słowacji w polskich teatrach na Śląsku . . . . .**

1. Początki współpracy . . . . .	157
1.1. Wałbrzych . . . . .	157
1.2. Polacy z Zaolzia w śląskich teatrach lalek . . . . .	162
2. Karel Brožek . . . . .	170
2.1. <i>Król Jeleń</i> . . . . .	172
2.2. Tematy historyczne . . . . .	174
2.3. Teatr w Galerii . . . . .	176
2.4. Współpracownicy . . . . .	181
3. Petr Nosálek . . . . .	183
3.1. Divadlo loutek Ostrava . . . . .	185
3.2. Opole . . . . .	188
3.3. Współpraca z Martą Guśniowską . . . . .	191
3.4. Misteria . . . . .	193
3.5. Teatr romantyczny . . . . .	199
3.6. <i>O diabełku Widelku</i> . . . . .	203
3.7. Ważne tematy dla najmłodszych . . . . .	205
3.8. <i>Tristan i Izolda</i> . . . . .	207
3.9. Współpracownicy . . . . .	209
3.9.1. Scenografowie . . . . .	209
3.9.2. Kompozytorzy . . . . .	213

4. Inni twórcy czescy . . . . .	220
4.1. Josef i Jakub Kroftowie . . . . .	220
4.2. Miroslav Vildman . . . . .	226
4.3. Jan Polívka . . . . .	227
4.4. Libor Štumpf . . . . .	231
5. Marián Pecko . . . . .	233
5.1. Inscenizacje bielskie . . . . .	234
5.2. Inscenizacje opolskie . . . . .	243
5.2.1. <i>Iwona księżniczka Burgunda</i> . . . . .	248
6. Inni twórcy słowaccy w Polsce . . . . .	254
6.1. Mistrzowski team Mariána Pecki . . . . .	255
6.2. Ondrej Spišák i František Lipták . . . . .	260
Zakończenie . . . . .	264

## Aneksy

1. Oryginalne brzmienie cytatów czeskich i słowackich użytych w przypisach w tłumaczeniu Ewy Tomaszewskiej . . . . .	277
2. Teatry czeskie i słowackie na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku – Białej . . . . .	282
3. Udział Czechów i Słowaków w imprezach towarzyszących Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej . . . . .	289
4. Obecność czeskich i słowackich twórców w repertuarze polskich teatrów lalek na Śląsku w latach 1945–2011 . . . . .	290
5. Zestawienia prac teatralnych czeskich i słowackich reżyserów w Polsce . . . . .	305
6. Zestawienia prac teatralnych czeskich i słowackich scenografów w Polsce . . . . .	311
7. Inscenizacje Petra Nosálka z muzyką Pavla Helebranda . . . . .	326
Bibliografia . . . . .	329
Indeks nazwisk . . . . .	343
Shrnutí . . . . .	363
Summary . . . . .	371



## Podziękowania

Dziękuję wszystkim, którzy pomogli mi przy pisaniu tej książki, a w szczególności **Karelowi Brożkowi**, **Petrowi Nosálkowi**, **Mariánowi Pecko**, **Evie Farkašovej**, **Pavlovi Helebrandowi**, **Pavlowi Hubičce** i **Janowi Polívce** za czas jaki poświęcili na rozmowy ze mną oraz życzliwość i otwartość. Dziękuję także prof. dr. hab. **Henrykowi Jurkowskiemu** za udostępnienie własnych materiałów dotyczących kontaktów lalkarskich polsko-czesko-słowackich, **Małgorzacie Dwornik** i **Wojciechowi Kобрzyńskiemu** za cenne informacje dotyczące obecności czeskich twórców w Wałbrzychu oraz **Krystianowi Kobyłce** za informacje dotyczące Opolskiego Teatru Lalki i Aktora im. A. Smolki.

Osobne podziękowania kieruję do kierowników literackich wszystkich śląskich teatrów lalek oraz Teatru Lalek „Baj Pomorski” w Toruniu i „Lalka” w Warszawie, a także do słowackiego teatru lalek „Na Rázcestí” z Bańskiej Bystrzycy za udostępnienie wszelkich możliwych informacji, materiałów, zdjęć oraz recenzji dotyczących czeskich i słowackich twórców w ich teatrach. Pragnę szczególnie podziękować **Renacie Chudeckiej** ze Śląskiego Teatru Lalki i Aktora „Ateneum” w Katowicach, która od samego początku wspierała moją pracę i dodawała mi odwagi.

Gorące podziękowania kieruję także do **Niny Malíkovej** za wsparcie i udostępnienie materiałów z archiwum czasopisma „Loutkář”, które stanowiły dla mnie nieocenioną pomoc w zrozumieniu powojennej historii teatru lalek w Czechach oraz do **Idy Hledíkovéj**, której uwagi i korekty dotyczące teatru lalek na Słowacji pozwoliły mi lepiej zrozumieć opisywaną problematykę.

Dziękuję także **Alicji Olmowej-Jarnotovej**, która pomogła mi przetłumaczyć i zrozumieć wiele materiałów czeskojęzycznych, dzięki niej mogłam także dotrzeć do wielu z nich.

Wreszcie dziękuję wszystkim, którzy wsparli mnie cennymi uwagami i informacjami dotyczącymi tematu mojej pracy.

Ewa Tomaszewska



## Wstęp

Pierwszy Śląski Festiwal Teatrów Lalkowych w Opolu zorganizowano w 1962 r. dla uczczenia 25-lecia pracy scenicznej Alojzego Smolki i jego teatru. Wkrótce przekształcił się w festiwal ogólnopolski, organizowany co dwa lata, pod patronatem Ministerstwa Kultury i Sztuki. Poświęcony był dramaturgii polskiej, co połączono z konkursem na sztukę dla teatrów lalkowych. Dziś opolski OFTL jest najważniejszą platformą spotkań polskich lalkarzy, co zauważył minister kultury, Bogdan Zdrojewski, pisząc w liście otwartym do uczestników i organizatorów XXV edycji festiwalu, że jest on „niezastąpionym barometrem polskiej sztuki lalkarskiej”.

Jeśli tak jest, to przyglądając się doborowi najlepszych polskich przedstawień nie sposób pominąć kwestii obecności w polskich teatrach twórców z zagranicy. Na jubileuszowym, XXV Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu, który odbył się w dniach 17–21 listopada 2011 r., w konkursie zaprezentowano 12 przedstawień. Pięć spośród nich zrealizowali twórcy z zagranicy; trzy widowiska zostały wyreżyserowane przez Mariána Pecko ze Słowacji (Olsztyńskiego Teatru Lalek, Białaluki z Białoska-Białej i Opolskiego teatru Lalki i Aktora), jedno – także z Opola – autorstwa Petra Nosálka z Czech i jedno, którego twórcą była Anna Iwanowa-Braszyńska z Rosji, przywiózł do Opola Białostocki Teatr Lalek. To niemal połowa prezentowanych widowisk.

Gdyby sięgnąć w przeszłość także odkrylibyśmy wiele niepolskich nazwisk, i to w gronie laureatów przeglądu polskich teatrów lalek. Na poprzednim XXIV OFTL-u nagrody za reżyserię otrzymali dwaj reżyserzy: Słowak, Marián Pecko, za spektakl *Iwona, księżniczka Burgunda* i Czech, Petr Nosálek za reżyserię spektaklu *O mniejszych bractwach świętego Franciszka*, oba zrealizowane w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora; Trzy



równorzędne nagrody za scenografię otrzymali: Pavol Andraško za dekoracje do *Iwony, księżniczki Burgunda*, Eva Farkašová za scenografię do przedstawienia *O mniejszych braciszkach świętego Franciszka* oraz za kostiumy i lalki do spektaklu *Iwona, księżniczka Burgunda* (oboje ze Słowacji) i Marek Zákostelecký z Czech za scenografię do przedstawienia *Kino Palace* Teatru Lalka z Warszawy. Był on także laureatem nagrody za scenariusz do tego widowiska. Nagroda za muzykę przypadła Słowakom, Robertowi Mankovecký'emu, współtwórcy *Iwony...*, i Robertovi Jurčo za wykonanie muzyki w spektaklu *Murdas. Bajka* Kompanii Doomsday. Nagrodę Główną im. Alojzego Smolki przyznano także spektaklowi *Iwona, księżniczka Burgunda*. Tak więc goście zza południowej granicy górą!

Rodzi to jednak wiele pytań z jednej strony dotyczących kondycji polskiego teatru lalek, z drugiej skłaniających do zastanowienia się nad fenomenem czeskiej i słowackiej sztuki lalkarskiej tak chętnie i dobrze przyjmowanej w Polsce. Hanna Baltyn także zauważa to zjawisko, pisząc w ostatnim numerze Teatru Lalek poświęconym 50-leciu POLUNIMA<sup>1</sup>: „Czesi i Słowacy rządzą. Rządzą u siebie, z niesłychaną pomysłowością łącząc tradycje starego lalkarstwa z nowoczesnymi, popkulturowymi (dziś już postmodernistycznymi) pomysłami, używając kluczy interpretacyjnych typu gender czy śmiało eksplorując na przykład tematy i formy na granicy obscenów. Ale rządzą też w polskim teatrze dla dzieci. To dla mnie zjawisko, które obserwuję od lat – od słabych symptomów rozwinęło się w istną epidemię. (...) Nazwiska takie jak Ondrej Spišák, František Lipták, Petr Nosalék, Josef i Petr Krofta<sup>2</sup> są powszechnie znane (przy czym pierwszy z wymienionych zapuszcza się z powodzeniem w dorosłe rewiry, choćby jako reżyser sztuk Tadeusza Słobodzianka). Kulminacją była wystawiona w 2009 r. w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora »Iwona...« Gombrowicza. (...) Nie mówię, że to źle, tylko trochę dziwnie. Ale cieszymy się, że polskie dzieci oglądają dobry teatr”<sup>3</sup>.

Fakty te stały się punktem wyjścia dla rozważań dotyczących nie tylko źródeł tej dość niecodziennej obecności czeskich i słowackich twórców w polskim teatrze lalek początku XXI w., ale także znaczenia jakie twór-

<sup>1</sup> Polski Ośrodek Międzynarodowej Unii Lalkarskiej.

<sup>2</sup> Autorka lub redakcja zrobili błąd – chodziło zapewne o syna Krofty – Jakuba lub Petra Matáska, scenografa.

<sup>3</sup> H. Baltyn, *Czesi i Słowacy*, „Teatr Lalek”, 2011, nr 1–2, s. 22.

czość tych trzech narodów miała dla przemian konwencji lalkowej w tych krajach oraz dla kierunków i intensywności wzajemnych inspiracji i wpływów. Jest to zatem próba zaobserwowania jak czeska i słowacka tradycja odbiła się na polskim teatrze lalek, a także jak polska myśl artystyczna wpłynęła na przemiany form tego gatunku teatralnego za południowymi granicami Polski. Jednocześnie przyjmuje się terytorium Śląska jako przestrzeń obserwacji.

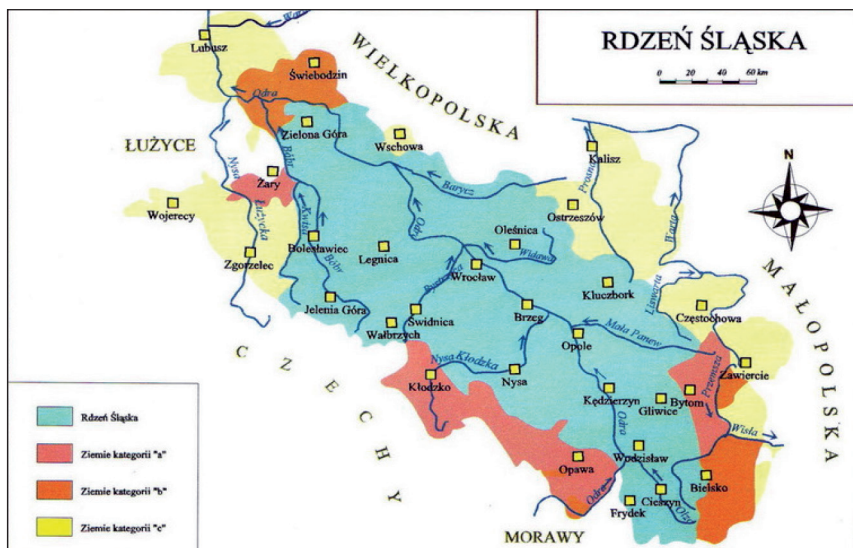
Samo zjawisko przenikania wpływów nie jest niczym szczególnym, ani nowym. Zwłaszcza południowe granice Polski od wieków cechowała pewna płynność, która związana była z historycznymi i politycznymi uwarunkowaniami sięgającymi wczesnego średniowiecza. Terytorium historycznego Śląska w zasadzie odpowiada dorzeczu Odry. Jednak na przykład Śląsk Lubuski odpadł na rzecz Brandenburgii na tyle wcześniej, że nikt ziemi tej ze Śląskiem nie wiąże i od wieków traktuje się ją jako odrębną krainę geograficzną – ziemię Lubuską. Zatem i tutaj ten teren zostanie pominięty, jako od wieków nieśląski. Jest to tym bardziej zasadne, że poruszana problematyka w zasadzie nie cofa się znacząco poza datę zakończenia II wojny światowej.

Z kolei ziemie w okolicach działu wodnego między Odrą a Wisłą, na zachodnich granicach Małopolski, pierwotnie przynależące do niej etnicznie, zostały na przełomie XII i XIII w. zajęte przez Ślązaków i włączone w przestrzeń ich wpływów. Taka sytuacja trwa aż do dziś, dlatego tutaj tereny Podbeskidzia<sup>4</sup> potraktowane zostały jako od wieków przynależne do Śląska.

Zagłębie również nie w pełni należało do Śląska. Po roku 1348 to właśnie przez te tereny przebiegała granica między Koroną Polską a Czeską. Można więc uznać, że było to terytorium pograniczne. Jednak od średniowiecza ze Śląskiem łączyło go zatrudnienie ludności związane z wydobywaniem i przetwarzaniem bogactw naturalnych oraz z handlem<sup>5</sup>. Po trzecim rozbiórze Polski (1795 r.) Zagłębie zostało włączone do Rosji, jednak od razu po 1918 r. stało się częścią województwa śląskiego i odtąd jest

<sup>4</sup> Nazwa Podbeskidzie powstała w zasadzie w latach 80. XX w. w czasie ruchów solidarnościowych; obejmuje ona tereny dawnego województwa bielskiego, przede wszystkim obecne powiaty bielski i żywiecki.

<sup>5</sup> Szczególnie ważne było wydobywanie i przetwarzanie rud żelaza, cynku i ołowiu, a przede wszystkim eksploatacja złóż węgla kamiennego, także brunatnego.



Kategorią „a” objęto tereny ziemi kłodzkiej, Śląska Opawskiego, ziemi bytomsko-siewierskiej i pasa ziemi od Żar do Nysy Łużyckiej. Do kategorii „b” zaliczono ziemię oświęcimską oraz okolice Świebodzina i Krosna. Pozostałe tereny zaliczono do kategorii „c”<sup>6</sup>.

integralną częścią Górnego Śląska. W niniejszej pracy jest zatem także uznawane za część Śląska.

„Śląsk miał zawsze swoją odrębność geograficzną, stanowiącą obiektywnie o jego istnieniu jako jednej z tzw. naczelných krain w trzonie Europy. Dzieje pokazały, że jego naturalne hydro- i orograficzne granice są trwalsze niż jakiegokolwiek inne, najlepiej nawet zabezpieczone traktatami, linie podziałów politycznych. Śląsk bowiem tworzy wyraźną jednostkę fizjograficzną w ramach zlewiska macierzystej rzeki Odry, która w swym górnym i środkowym biegu jest jego osią, a on jej łozem. Mało która z europejskich krain jest tak ściśle i wyłącznie związana z systemem swych wód, jak Śląsk z dorzeczem Odry, która zadecydowała o jego zasiedleniu i granicach”<sup>7</sup>.

Terytorium to od zarania dziejów zamieszkiwała ludność słowiańska. Jednak Śląsk rozdarty został pomiędzy różnych władców, co już w XII w.

<sup>6</sup> <http://silesiana.republikasilesia.com/>, data pobrania: marzec 2012.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

doprowadziło do podziału tego regionu na dwie części: Dolny i Górny Śląsk<sup>8</sup>. Terytorium przechodziło z rąk do rąk; znajdowało się pod panowaniem Królestwa Polskiego i Korony Czeskiej, Piastów śląskich, Brandenburczyków, potem także okresowo Węgier, wreszcie znalazło się w obrębie Państwa Habsburgów, w Prusach i Rosji, a później poszczególne jego części weszły w skład Niemiec, Polski, a także Czechosłowacji. Musiało to wpłynąć na strukturę narodowościową ludności zamieszkującą to terytorium. Wielonarodowościowy charakter Śląska stał się jego charakterystyczną cechą.

Pomimo niesprzyjających uwarunkowań historycznych Śląsk zachowywał zaskakującą wewnętrzną spójność i jednocześnie otwartość, która wynikała zapewne z faktu bycia terenem mieszania się różnych wpływów: polskich, niemieckich, austriackich, czeskich, słowackich, nawet węgierskich i bałkańskich (o czym zaświadcniają elementy folkloru np. żywieckiego), co sprzyjało życiu bez uprzedzeń. Nie bez znaczenia była również zamożność mieszkańców oraz wysoki stopień uprzemysłowienia.

Młodzież śląska licznie studiowała na różnych uniwersytetach europejskich: w Krakowie<sup>9</sup>, w Ołomuńcu, w holenderskiej Lejdzie, a nawet we Włoszech, a później także na uniwersytecie we Wrocławiu i w Niemczech<sup>10</sup>. Wobec nasilającej się od końca XVIII w. polityki germanizacyjnej, ludność Śląska tworzyła wiele instytucji krzewiących język i kulturę polską, w tym także seminaria nauczycielskie czy biblioteki<sup>11</sup>. W kontekście tej pracy interesującym faktem może być utworzenie w 1836 r. Towarzystwa Literacko-Słowiańskiego, na czele którego stanął profesor uniwersytetu wrocławskiego, Jan Ewangelista Purkyně (1787–1869). Był Czechem, a jednak to właśnie dzięki niemu towarzystwo zajęło czołową pozycję w życiu polskiego środowiska we Wrocławiu<sup>12</sup>. Polacy również

<sup>8</sup> Naturalna granica, zwana przesieką przebiegała od Gór Sowich wzdłuż Nysy Kłodzkiej i była pasem niekarczowanych lasów. Już we wczesnym średniowieczu Puszcza Przesiecka rozdzielała obszar zamieszkały przez plemiona Słężan i Opolan.

<sup>9</sup> W XV i XVI w. stanowiła ponad 10% studiujących na Uniwersytecie Jagiellońskim.

<sup>10</sup> Za: K. Popiołek, *Historia Śląska*, Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1972.

<sup>11</sup> Niezwykle interesujący przykład może stanowić bogata tradycja czytelnicza na Śląsku Cieszyńskim (Józef Pilch, *Polskie pierwodruki cieszyńskie*, Cieszyn 1990).

<sup>12</sup> K. Popiołek, *Historia...* op. cit. s. 202–203.

wsparli Czechów poddanym intensywnej germanizacji, a potem podejmujących starania o przywrócenie języka czeskiego oraz stworzenie literatury, czasopiśmiennictwa, a także teatru narodowego<sup>13</sup>. Już od połowy XIX w., na Uniwersytecie Karola w Pradze, istniała możliwość studiowania języka i literatury polskiej. Początkowo prowadzono jedynie lektoraty, ale od 1923 r. istniała już niezależna katedra polonistyki<sup>14</sup>. Warto może także dodać ogromny wpływ polskich romantyków na poetów czeskich tej epoki. *Kytice* (*Bukiet*), jeden z ważniejszych czeskich utworów doby romantyzmu, napisany przez Karla Jaromira Erbena był inspirowany miciekiewiczowskimi *Balladami i romansami*.

„Sto pięćdziesiąt lat nacisku kultury niemieckiej w warunkach likwidacji czeskich instytucji narodowych spowodowało w Czechach niemal całkowitą germanizację warstw posiadających. Pod koniec wieku XVIII naród czeski stanowiły warstwy ludowe, nieliczne grupy szlachty i nieliczna inteligencja miejska”<sup>15</sup>. Zwłaszcza na tym polu historia Czechów i Polaków na

<sup>13</sup> Germanizacja Czech nasiliła się po przegranej przez Czechów w 1620 r. bitwie na Białej Górze, która była starciem między siłami czeskich protestantów a wojskami koalicyjnymi ligi katolickiej. Zwycięscy Habsburgowie rozpętali w Czechach terror. Planowo zamordowali 600 najważniejszych przedstawicieli czeskiej elity społecznej i kulturalnej. Skonfiskowali także majątki czeskich protestantów stanowiące połowę wszystkich posiadłości ziemskich i przekazali je zwycięskiej arystokracji niemieckiej. Kościoły przekazano niemieckim katolikom oraz rozpoczęto przymusową rekatolicyzację. Tysiące protestantów czeskich uciekło na Śląsk oraz do Polski, gdzie tworzyli husyckie wspólnoty braci czeskich. Wskutek tej migracji Czechy stały się krajem wyludnionym oraz zrujnowanym ekonomicznie. Liczba autochtonicznej ludności czeskiej zmalała do ¼, a język czeski zaniknął pozostając w zasadzie tylko językiem ludu wiejskiego. W XIX w. Josef Jungmann, uznawany za ojca współczesnej czeszczyzny, korzystając z tekstów w języku czeskim z wieków minionych, czerpiąc z języka mówionego oraz z innych języków słowiańskich, w tym przede wszystkim z polskiego, stworzył podstawy nowoczesnego języka czeskiego.

<sup>14</sup> Duże znaczenie przy formowaniu Katedry Polonistyki Uniwersytetu Karola w Pradze miał wybitny polski profesor UJ w Krakowie, a od 1925 r. także praskiego uniwersytetu, znawca i badacz literatury romantycznej – Marian Szykowski. Kontynuatorem jego pracy był Karel Krejčí, następnie zaś jego student Otakar Bartoš. Obecnie język polski można studiować na kilku polonistykach: w Pradze, Brnie, Ostrawie, Opawie, Olomuńcu, Hradcu Králové, Pardubicach, Pilźnie i w Ústí nad Labą – za: A. Olmová, *Dramat polski na scenach czeskich w latach 1945–2003*, praca doktorska. Kraków, Uniwersytet Jagielloński, 2012, s. 209.

<sup>15</sup> H. Jurkowski *Dzieje Teatru lalek, Od romantyzmu do Wielkiej reformy teatru*, Warszawa, PIW, 1976, s. 65.

Śląsku zazębia się i mimo konfliktów, nieporozumień i uprzedzeń okazuje się, że w wielu sprawach narody te rozumiały się i wspierały wzajemnie.

Nieco inna sytuacja panowała na Słowacji, która już w XI w. znalazła się pod wpływami Węgier, później weszła do państwa Habsburgów, gdzie także pozostawała pod bezpośrednim zwierzchnictwem Węgrów. W wieku XIX, budząca się świadomość narodowej odrębności Słowaków, wpłynęła na nasilający się opór przeciw madziaryzacji. Walka o utrzymanie języka słowackiego i instytucji narodowych przebiegała ze zmiennym szczęściem. Ta sytuacja, choć w innej perspektywie historyczno-politycznej, jest zrozumiała i bliska zarówno Polakom, jak i Czechom. Ostatecznie Słowacy w obronie własnej tożsamości narodowej zdecydowali się na połączenie z Czechami<sup>16</sup>. Podczas I wojny światowej, w 1918 r., doszło do utworzenia Czechosłowacji.

Mimo wielu wątpliwości, utajonych niechęci i uprzedzeń Słowakom bliżej było do Czechów niż Węgrów, zarówno jeśli chodzi o język, jak i o kulturę pojmowaną w szerokim kontekście historycznym. Już z końcem XIX w. młodzież słowacka zaczęła w większej liczbie studiować na Uniwersytecie Karola w Pradze, co rozwinęło kontakty czesko-słowackie. Także teatr, a z pewnością teatr lalek, uformował się na Słowacji pod wpływem Czech i spełniał tam podobne funkcje. Po II wojnie światowej Słowacja została wchłonięta przez Czechów i dopiero w wyniku praskiej wiosny w 1968 r. doszło do zmiany ustroju Czechosłowacji na federacyjny. Niemniej, wszystkie ważniejsze instytucje znajdowały się w czeskiej części Czechosłowacji. Należała do nich także jedyna szkoła lalkarska (Loutkářská katedra, Divadelní Fakulta, Akademia Múzických Umění), która znajdowała się w Pradze i była sercem lalkarskiego świata, nie tylko zresztą w Czechosłowacji. Studiowali tam bowiem także Polacy. Po rozpadzie Czechosłowacji i utworzeniu Słowacji jako niezależnego państwa, podobny wydział powstał w Bratysławie, ale nadal wielu twórców słowackich (Evá Farkašová, Ondrej Spišák) to absolwenci praskiej DAMU<sup>17</sup> i to jej system kształcenia lalkarzy pozostał wzorcowy.

<sup>16</sup> Na Słowacji byli zarówno zwolennicy (Ján Kollár), jak i przeciwnicy (Ľudovít Štúr, Milan Hodža) jedności narodowej i językowej z Czechami.

<sup>17</sup> „Potem poszła Pani do Pragi. – Innej możliwości studiowania teatru lalkowego u nas nie było” – mówi Evá Farkašová w wywiadzie *Divadlo má zosťat na ľudoch*, <http://divadlo.sme.sk/c/5885180/eva-farkasova-divadlo-ma-zostat-na-ludoch.html> (tłum. E. Tomaszewska. Wszystkie przytaczane cytaty czeskie i słowackie w brzmieniu oryginalnym zamieszczone są w aneksie 1).



Początkowo słowacki teatr lalek docierał zatem do Polski za pośrednictwem Czech i dopiero od drugiej połowy lat 90. polski teatr stał się areną artystycznych działań dla słowackich twórców, realizujących swoje prace także dzięki bezpośrednim kontaktom z polskimi teatrami lalek i polskimi lalkarzami. Scenograf, Hana Cigánová, dotarła do Polski wraz z Czechem, Karelem Brožkiem na początku lat 90., z kolei Marián Pecko wraz ze swoim zespołem zaczął współpracę z polskimi scenami dzięki kontaktom z Białostockim Teatrem Lalek jakie nawiązał na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu w 1989 r. Przez ostatnie 20 lat obecność Słowaków w polskim teatrze stała się istotna i niewątpliwie wpłynęła na jego kształt. Wcześniej trudno byłoby rozdzielić wpływy Czechosłowackiego środowiska na czeskie i słowackie. Wydaje się więc, że należy traktować je wspólnie. Warto może dodać, że Słowacy dotarli do Polski za pośrednictwem teatrów położonych daleko od granicy – najpierw teatru Marcinek z Poznania, a potem teatru Lalka z Warszawy i Białostockiego Teatru Lalek. Dopiero po sukcesach słowackich inscenizacji na północy Polski artyści ci trafili do śląskich teatrów i pozostali tam do dziś częstymi gośćmi, realizującymi ważne przedstawienia.

Sytuacja polityczna po II wojnie światowej wpłynęła na rozbitcie spójności Śląska. Wysiedlono ludność pochodzenia niemieckiego, która w pewnych rejonach (Wałbrzyskie, Jeleniogórskie, częściowo także Opolszczyzna) i dużych miastach stanowiła znaczną większość mieszkańców. Na ich miejsce przybyli repatrianci ze wschodu, a także z Francji (region Wałbrzyska), którzy przywieźli ze sobą własne obyczaje uformowane nieco innymi uwarunkowaniami historycznymi. Milczeniem pomijano konflikty, jakie wybuchały między ludnością śląską a napływową, których reminiscencje trwają do dziś<sup>18</sup>. Ilustracją tego zjawiska może być wypo-

<sup>18</sup> Świadectwem tego fałszywego obrazu Śląska tkwiącego nadal w podświadomości wielu Polaków są słowa prezesa partii Prawo i Sprawiedliwość zawarte w *Raporcie o stanie Rzeczypospolitej*: „śląskość jest po prostu pewnym sposobem odcięcia się od polskości i przypuszczalnie przyjęciem po prostu zakamuflowanej opcji niemieckiej”. (<http://www.mmsilesia.pl/366168/2011/4/5/co-powiedzial-jaroslaw-kaczynski-o-slasku-zapytalismy-mieszkancow-slazacy-sa-oburzeni?category=news&page=2>). Warto może dodać, że w ostatnim Spisie Powszechnym z 2011 aż 809 tys. ludzi zgłosiło narodowość śląską, a badania dr Elżbiety Anny Sekuły ze Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie dowodzą, że osoby te w większości czują się Polakami (<http://katowice.naszemiasto.pl/arttykul/1134219,wybrali-narodowosc-slaska-ale-czuja-sie-takze-polakami,id,t.html>). Niemniej na terenach Śląska

wiedź Jana Potiszila, repatrianta z Francji, który związał się z teatrem lalek w Opolu. Wypowiedź dotyczy sztuki *Zielony mosteczek* Jerzego Zaborowskiego: „Jednym słowem sztuka ta zawiera prawdy umiejętnie podane i dlatego nas tak interesuje, że mamy tu, na Opolszczyźnie, specyficzne warunki. Większość to mieszkańcy miejscowego pochodzenia, pozostawieni prawie że samopas. Jeśli chodzi o repolonizację i wychowanie narodowo-społeczne, którego wynikiem jest patriotyzm, przez który się uzyskuje przywiązanie do Rządu, do klasy robotniczej, a przez to samo do marksizmu-leninizmu, pozostawiają one na tutejszym terenie wiele do życzenia”<sup>19</sup>. Czy to nie dziwne, że mówi się o repolonizacji ludności śląskiej i jednocześnie wskazuje konieczność edukacji ideologicznej? Pokazuje to nieznamość ani historii, ani tradycji, ani uwarunkowań śląskich<sup>20</sup>.

Problemy dotyczyły zresztą nie tylko ludności napływowej, która w rdzennych mieszkańcach Śląska widziała Niemców. Korzenie polityczne, choć po części i narodowościowe, miał konflikt między ludnością Zagłębia a ludnością Górnego Śląska. Równie trudna sytuacja, mimo że o zupełnie innym podłożu historyczno-politycznym, istniała na Śląsku Cieszyńskim. Wiązała się z problemami ludności polskiej, która po wyznaczeniu południowych granic Polski, pozostała w Czechosłowacji<sup>21</sup>, czego częstym efektem było podzielenie rodzin granicą państwową.

W wyniku tych wszystkich perturbacji<sup>22</sup> Śląsk podzielił się na trzy części: Dolny Śląsk (wraz z regionem Sudetów) zamieszkały w przeważ-

żyła i nadal istnieje grupa ludności, która nie uważa się ani za Niemców, ani za Polaków lecz za Ślązaków; analogicznie jak na Kaszubach.

<sup>19</sup> Za: H. Jurkowski, *Wrocławski Teatr Lalek*, W: *Lalki i my*, wydawnictwo jubileuszowe Wrocławskiego Teatru Lalek, Wrocław 2002, s.10.

<sup>20</sup> W wyniku wysiłków germanizacyjnych Niemców od połowy XIX w. „wśród ludności polskiej ponad 90% stanowili chłopci i robotnicy” (K. Popiołek, *Historia... op. cit.*, s. 225). Należy także dodać, że śląscy inżynierowie oraz inteligencja, zaraz po wyzwoleniu zostali aresztowani i zesłani w głąb ZSRR. Dopiero działania Aleksandra Zawadzkiego oraz Jerzego Ziętka doprowadziły do zwolnienia wielu z nich.

<sup>21</sup> Warto tu może dodać, że region morawsko-śląski dzieli się na dwie części: Śląsk Cieszyński i Opawski. Ten pierwszy w większości zamieszkiwała ludność polska, zaś zgermanizowany Śląsk Opawski od XIX w. stanowił odrębny region. Stąd powojenne konflikty i problemy narodowościowe dotyczyły tylko wschodniej części, zwanej Zaolziem.

<sup>22</sup> Obecnie powstaje wiele przedstawień teatralnych podnoszących złożoną problematykę śląską, z których warto przywołać *Cholonka* wg powieści Janoscha Teatru Korez z Katowic (adapt.: Robert Talarczyk; reż.: Mirosław Neinert, Robert Talarczyk; scen.: Ewa

żającej większości przez ludność napływową, Górny Śląsk z Zagłębiem i Opolszczyzną, w większym lub mniejszym stopniu nadal zamieszkała przez rdzenną ludność oraz Śląsk Cieszyński połączony z Podbeskidziem, a rozdzielony granicą z Zaolziem. Nie miało to bezpośredniego wpływu na kształt i funkcjonowanie teatrów lalek powstałych na tych terenach. Jednak próby nawiązania kontaktów z Czechosłowacją najwcześniej pojawiają się w tych teatrach, które powstały na terenach zasiedlonych przez ludność miejscową. Opierała się ona na własnej tradycji, być może na wcześniejszych układach towarzyskich, ale przede wszystkim nie była skoncentrowana na tworzeniu wszystkiego od zera, a raczej na powrocie do zwykłego życia. Przesiedleńcy na Dolnym Śląsku znaleźli się w specyficznej sytuacji: „Polacy ze Lwowa, Tarnopola, Łucka, Pińska, profesorowie uniwersytetów, lekarze, prawnicy, nauczyciele przybywali do Wrocławia, by odtworzyć tutaj dawne więzi, instytucje, pole działania, które dotychczas były ich domeną w innym, odebranym im świecie. Dynamika i żywotność ludzi nauki i kultury, którzy pragnęli jak najszybciej w nowych warunkach stworzyć wrażenie stanu normalności, była wręcz zadziwiająca. Skończył się horror wojny, więc proponowali, by na nowym miejscu żyć w sposób normalny, w otoczeniu instytucji, które są znakiem wspólnoty i kultury”<sup>23</sup>.

Teatr lalek w Opolu miał największe tradycje sięgające okresu przedwojennego co, w świetle historii polskich teatrów lalek, było raczej wyjątkowe. Teatr ten, który zaczął tworzyć Alojzy Smolka od listopada 1948 r., stanowił kontynuację jego artystycznej i pedagogicznej działalności sprzed wojny. Był on snycerzem z Raciborza<sup>24</sup>, który w październiku 1937 r. wraz z innymi działaczami instytucji polskich, utworzył na niemieckim Śląsku Polski Teatr Kukiełkowy przy I Dzielnicy Związku Polaków w Niemczech. Do 1939 r. zespół ten zrealizował 6 premier i dał

Satalecka; opr. muz.: Stanisław Szydło; prem. 16.10.2004) czy wzbudzającą kontrowersje *Miłość w Königshütte* Ingmara Villqista zrealizowana w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej (adapt.: Robert Talarczyk; kostiumy: Ilona Binarsh, muz. Krzysztof Maciejowski; prem. 31.03.2012). Również sprawy pogranicza pojawiły się w inscenizacji jednoaktówek Helmuta Kajzara *Chlew i Paternoster*, których premiera w reż. Janusza Klimszy, odbyła się w ostrawskim teatrze Komorní Scéna „Aréna” 17.03.2012.

<sup>23</sup> H. Jurkowski, *Wrocławski Teatr...*, op. cit., s. 5.

<sup>24</sup> Miasta leżące obecnie na pograniczu polsko-czeskim, a wówczas, po podziale Śląska w wyniku powstań i plebiscytu, będącego w granicach Niemiec.

około 200 przedstawień, które opierały się na repertuarze warszawskiego Baja. Po wojnie Smolka utworzył scenę lalkową przy Teatrze Ziemi Opolskiej dzięki wsparciu Ireny i Tadeusza Byrskich, współkierujących sceną opolską. Opolski teatr lalek był zatem spadkobiercą tradycji „Bajowej”.

Bielska Banialuka powstała tuż po zakończeniu II wojny światowej – pierwsza premiera sztuki *O Marysi sierotce i złotoookiej sroczce* miejscowego literata Zygmunta Lubertowicza odbyła się 7 grudnia 1947 r. Jej założyciele, Jerzy Zitzman i Zenobiusz Zwolski, należeli jednak do innej grupy lalkarskich pionierów. Obaj to artyści plastycy, Zitzman był także, za sprawą ojca, spadkobiercą tradycji szopek satyryczno-artystycznych<sup>25</sup>. Był także kolegą Tadeusza Kantora, z którym (i ze Zwolskim) realizował na krakowskiej ASP awangardowy spektakl *Śmierć Tintagilesa* Maeterlincka. Ze splotu tych tradycji stworzony został bielski teatr lalek, który dość wcześniej zaczął szukać kontaktów z teatrami z Czechosłowacji, zwłaszcza z niedalekim, bo oddalonym o ok. 80 km teatrem lalek z Ostrawy. Należy pamiętać, że było to centrum Zaolzia w większości zamieszkałe przez Polaków. Nic więc dziwnego, że właśnie tam skierował swe działania Zitzman. Jednak dopiero w roku 1957 po raz pierwszy doszło do skutku tournée po tym terenie, był to jednocześnie pierwszy tego typu kontakt polskiego teatru lalek z zaolziańską i czeską publicznością.

Już w 1948 r. o takie kontakty zabiegał także Jan Dorman, założyciel Eksperymentalnego Teatru Dziecka w Sosnowcu. Bezskutecznie. Później, gdy teatr dziecięcy zastąpiony został teatrem zawodowym w Będzinie (1951), Dorman nadal szukał możliwości kontaktu z Czechosłowacją, co udało mu się dopiero w 1963 r., kiedy to Teatr Dzieci Zagłębia wystąpił w Brnie. Zainteresowanie Dormana Czechosłowacją, poza zwykłą ciekawością, związane było prawdopodobnie z chęcią poznania tradycyjnego teatru lalkowego, który w Czechosłowacji miał ogromną tradycję.

<sup>25</sup> „Ojciec, kiedy studiował na ASP, a było to w końcu XIX w., mieszkał wspólnie z Władysławem Orkanem, przyjaźnił się z Wyspiańskim, był na weselu w Bronowicach, był w »Zielonym Baloniku« i podobno robił jakieś lalki do szopki »Zielonego Balonika«. (...) I później w latach dwudziestych, kiedy zaczął poważnie chorować, gdzieś mu się to przypomniało. (...) Ojciec nie grał nigdy lalkami, ale wiedział jak to się robi i zrobił tę szopkę ze szparami w podłodze, z odwracanymi dekoracjami. Cieszył się, że ja się tym bawię”. (rozmowa Marka Waszkiela z Jerzym Zitzmanem *Pomyśły mam i nie ustane*, w: *Bielskie festiwale lalkowe*, Bielsko-Biała 1992, s. 30).

Być może chęć nauki przyświecała także Smolce, bowiem obaj – Dorman i Smolka – bardzo potrzebowali wsparcia warsztatowego. Tak czy inaczej, wszystkie trzy teatry przekonały się, że bezpośrednia współpraca polsko-czechosłowacka pozostawała początkowo w sferze propagandowych haseł, bez możliwości ich praktycznej realizacji.

W pozostałych śląskich teatrach lalek aktywne poszukiwanie kontaktów z sąsiadami z południa nie zaistniało. Wszyscy, skoncentrowani na własnych problemach organizacyjnych i artystycznych, nie myśleli nawet o tego rodzaju fanaberiach. W Katowicach lalkowy teatr Ateneum utworzony został przez lwowiaka, Juliusza Glaty, genialnego amatora plastyka i aktora „po kursach”, z doświadczeniem teatralnym z Krakowa, gdzie pracował w Krakowskim Polskim Teatrze Kukiełek Mariana Mikuty. Nie wykazywał on specjalnego zainteresowania poszukiwaniem kontaktów poza własnym środowiskiem. Katowickie Ateneum, podobnie jak teatry w Wałbrzychu i we Wrocławiu, dopiero po 1980 r. nawiązało kontakty z Czechosłowacją, a właściwie z twórcami z Zaolzia. Niemniej, właśnie w Katowicach, w roku 2007 Czech, Karel Brožek, objął kierownictwo artystyczne Teatru Ateneum. To pierwszy taki przypadek, ale jak się okazuje, nie ostatni. Po jego odejściu, w 2012 r. funkcję konsultanta artystycznego pełnił Petr Nosalék.

Do współpracy Wałbrzyskiego Teatru Lalek z Drakiem z Hradca Králové doszło za sprawą nakazu ówczesnych władz, a nie z własnej inicjatywy środowiska lalkarskiego. Z kolei we Wrocławskim Teatrze Lalek kontakty takie rozwinęły się dopiero po 2000 r. prawdopodobnie pod wpływem umów o współpracy między wyższymi szkołami teatralnymi we Wrocławiu i w Pradze, ale do dziś są raczej sporadyczne. Jednak w roku 2012 czesko-polska współpraca Wrocławskiego Teatru Lalek wkroczyła w nową erę – kierownikiem artystycznym teatru został bowiem Czech, Jakub Krofta. To nieco zaskakujące i godne zastanowienia. Teatr lalek we Wrocławiu stworzył własny oryginalny styl oparty na ekspresji plastycznej realizowanej w przedstawieniach adresowanych do starszych widzów, a wypracowany przez team artystyczny Wiesława Hejno i Jadwigi Mydlarskiej-Kowal. Reprezentowali oni nurt teatru artystycznego, który można by nazwać polską specjalnością. W ten sposób dokonania teatru weszły do historii polskiego teatru lalek. W 2012 r. zabrakło jednak Polaka, który mógłby kontynuować tradycję WTL. Władze samorządowe

właściwą osobę znalazły poza granicami Polski, w Czechach, co powinno budzić poważne refleksje.

Najmłodszy spośród śląskich teatrów lalek, Zdrojowy Teatr Animacji w Jeleniej Górze, otworzył się na współpracę z Czechami w zasadzie dopiero na fali idei zjednoczonej Europy.

Dopiero przełom XX i XXI w. przyniósł zatem rzeczywistą i jednocześnie zaskakująco intensywną współpracę między polskimi, czeskimi i słowackimi teatrami. Szczególne miejsce zajmują tu wspomniane trzy śląskie teatry: bielska Baniałuka, Teatr Dzieci Zagłębia z Będzina oraz Opolski Teatr Lalki i Aktora; pierwszy, ze względu na organizację Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek, który stał się jedną z najważniejszych platform międzynarodowej wymiany artystycznej, drugi ze względu na oryginalność artystycznych dokonań Jana Dormana i ich wpływ na myślenie o teatrze lalek u naszych południowych sąsiadów, trzeci ze względu na organizowany w Opolu najważniejszy przegląd polskich teatrów lalek, jak soczewka skupiający wszystkie najnowsze prądy i idee lalkarskie.

Należy jednak podkreślić, że mimo wskazanych zasług śląskich scen dla kontaktów polsko-czesko-słowackich, nie tylko one zbudowały przychylną atmosferę dla takiej współpracy poszukując i tworząc wiele możliwości wymiany twórczej. Pierwszym, najważniejszym i najaktywniejszym w tym względzie teatrem był poznański Marcinek. Już w 1959 r. udało się Joannie Piekarskiej, ówczesnej dyrektor poznańskich lalek, nawiązać dwustronne kontakty z teatrem Krajská loutková scéna z Liberca<sup>26</sup>. We wrześniu czeski teatr przyjechał na gościnne występy do Poznania, a już w październiku zorganizowano wyjazd Marcinka na gościnne występy do Liberca, a także do Pragi. Zagrano *Bajki i ballady* Mickiewicza oraz *Przygody Koziołka Matołka* Makuszyńskiego. W ten sposób rozpoczęła się długa i ciekawa współpraca Marcinka z teatrami z Czechosłowacji, która nabrała rozpędu i nowej jakości dzięki Leokadii Serafinowicz, która objęła kierownictwo tej sceny w roku 1960.

Później, na przełomie XX i XXI w., pojawią się jeszcze inne ważne ośrodki współpracy, zwłaszcza ze słowackimi twórcami teatru lalek<sup>27</sup>. Są to: Warszawa, Białystok, Toruń i Olsztyn, traktowane jako centra po-

<sup>26</sup> Za: M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Warszawa, Akademia Teatralna w Warszawie, 2012, s. 332.

<sup>27</sup> Bábkové divadlo na Rázcestí z Baňské Bystrzycy; Bábkové divadlo z Koszyc.



wiązane wzajemnymi wpływami i tradycją. Ich znaczenie dla obecności artystów zza południowych granic jest ogromne i odciska się na polskim teatrze także dzisiaj. Mówić tu należy nie tylko o lalkach<sup>28</sup>, ale także o teatrze dramatycznym. Szczególne znaczenie ma tu nazwisko Ondřeja Spišáka, Słowaka, który swoje miejsce odnalazł w Warszawie. Rozpoczął tam niezwykle owocną współpracę z polskim autorem, Tadeuszem Słobodziankiem w ramach Laboratorium Dramatu<sup>29</sup>. Jego inscenizacje sztuk: *Prorok Ilia*, *Merlin*, *Inna historia*, *Malambo*, a zwłaszcza *Nasza klasa* wzbudziły nie tylko zainteresowanie, ale ważne dyskusje wykraczające poza problematykę teatru i dotykające bolesnych i ważnych tematów nacjonalizmu i okrucieństwa, utraty wiary czy poszukiwania sensu życia. Może warto byłoby zastanowić się dlaczego właśnie Słowak umiał w sposób prosty, ale i dosadny zinterpretować teksty Słobodzianka oraz zanalizować pewne polskie cechy i zmusić polskich widzów i polską krytykę do przemyślenia pryncypiów, które dotąd traktowano jako nienaruszalne prawdy.

Z drugiej strony, Agnieszka Holland, polska reżyserka filmowa, zrealizowała niezwykle i ważny film *Gorejący krzew* (*Hořící Keř*, premiera w Czechach 2012, w Polsce 2013), oparty na wydarzeniach 1968 r. i sa-

<sup>28</sup> Zresztą Czesi i Słowacy w Polsce nie reprezentują tylko teatru lalek, co widać już na przykładzie twórczości Ondřeja Spišáka. Młoda absolwentka brneńskiej reżyserii, **Eva Rysová**, wyreżyserowała kilka przedstawień w Krakowie i Lublinie. Słowak, **Boris Kudlička**, scenograf po bratysławskiej VŠMU, od 1995 do 2013 zrealizował w polskich teatrach operowych i dramatycznych 58 scenografii, współpracując z wieloma polskimi reżyserami (Maciejem Prusem, Mariuszem Trelińskim, Andrzejem Sewerynem, Andrzejem Rozhinem, Emilem Wesołowskim, Tomaszem Koniną, Markiem Weissem-Grzebińskim).

<sup>29</sup> Laboratorium Dramatu to projekt o charakterze eksperymentalno-edukacyjnym powstały w 2003 r. w Warszawie przy Teatrze Narodowym, następnie działający pod egidą Towarzystwa Autorów Teatralnych, zrzeszający dramaturgów młodego i średniego pokolenia; potem „Sztuka Dialogu” – Fundacji Tadeusza Słobodzianka na rzecz Rozwoju Teatru i Dramatu, obecnie funkcjonujący w Teatrze Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego. Jego celem jest rozwijanie i propagowanie dramaturgii jako podstawy współczesnego teatru. Spełnia funkcję zarówno teatru, placówki badawczej, jak i ośrodka edukacji, który wykorzystuje dramat jako medium do budowania społecznego dialogu. Metoda Laboratorium Dramatu polega na współpracy dramaturgów, reżyserów, scenografów, aktorów i teoretyków w procesie kształtowania utworu dramatycznego oraz na nieustannej konfrontacji pracy nad tekstem dramatycznym z praktyką teatru na zasadzie *open source*.

mospaleniu Jana Palacha. Mariusz Szczygieł mówi: „Uważam, że Holland nakręciła w Czechach film o Czechach, jakiego Czesi nie byli i nie są w stanie stworzyć”.<sup>30</sup> Problem dotyczy zatem obu stron – Polacy, podobnie jak Czesi, potrzebują spojrzenia z zewnątrz. Jednak ta sfera artystycznych wpływów i oddziaływań polsko-czesko-słowackich wykracza poza krąg zainteresowań tego opracowania, choć nie unika się całkiem odniesień do tych faktów.

Warto dodać jeszcze jeden punkt na mapie kontaktów polsko-czesko-słowackich – Teatr Lalek Arlekin w Łodzi. Po pierwsze dlatego, że od 1999 r. odbywa się tam Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy, który – jak każdy festiwal – jest świetną platformą spotkań teatralnych<sup>31</sup>, a po drugie dlatego, że dyrektor łódzkiej sceny, Waldemar Wolański, bardzo chętnie współpracuje z różnymi twórcami z zagranicy. Właśnie tym szlakiem trafiła do Polski Simona Chalupová-Pěničková<sup>32</sup>, która w Arlekinie zrealizowała dwa przedstawienia: *Arlekin w tarapatach* (2005) i *Stworzenie świata* (2007), a potem także współpracowała z Olsztyńskim Teatrem Lalek (*Kandyd – próba generalna* – 2007) oraz z krakowską Groteską (*Balady i romanse, czyli cztery opowieści o miłości wg Mickiewicza* – 2008). Wszystkie jej inscenizacje oparte były na narracji wizualnej, na łączeniu różnych technik lalkowych z maską, grą cieniem i grą w żywym planie, a nawet animacjami komputerowymi i filmem. Stąd jej współpraca z wybitnymi czeskimi scenografami: Pavlem Kalfusem, reprezentantem starszego pokolenia czy młodym Lukášem Kuchinką.

Jeśli więc obraz kontaktów polsko-czesko-słowackich ma być pełny, zapowiedziane w tytule ograniczenie przestrzenne nie może być traktowane zbyt rygorystycznie. Śląsk bowiem nie pełnił funkcji tygla przemian, a raczej katalizatora ułatwiającego przepływ informacji. Jako pierwszy otwarł podwoje swoich teatrów dla czeskich i słowackich twórców wzbogacając

<sup>30</sup> [www.mariuszszczygiel.com.pl/687,blog/-gorejacy-krzew-agnieszki-holland](http://www.mariuszszczygiel.com.pl/687,blog/-gorejacy-krzew-agnieszki-holland)

<sup>31</sup> W 2001 wyróżnienie zdobył Ivan Martinka (Słowacja) za spektakl *Szalom alejchem – pokój z wami*; w 2003 r. nagrodzono Jarmilę Vlčkovą (Czechy) za spektakl *O leniwej Lidunie i trzech prządkach*; w 2007 r. nagrodę otrzymała Mária Samajová (Słowacja) za spektakl *Anička Ruzicka a Tonko Modrinka*; w 2011 r. dwa równorzędne wyróżnienia otrzymały: Petronela Dušová (Słowacja) za widowisko *Rycerz Bajaja* i Dominik Tesař (Czechy) za *Starą powieść*.

<sup>32</sup> Simona Chalupová-Pěničková, od 2011 jest dyrektorem Muzeum Kultur Lalkowych w Chrudimiu.

własną ofertę artystyczną i nawiązując dobrosąsiedzkie kontakty mimo administracyjnych i politycznych trudności. Tu też ich obecność jest najbardziej widoczna.

Także analizując odwrotny kierunek zainteresowań – czechosłowackiego, a potem czeskiego i słowackiego środowiska lalkarskiego polskim teatrem lalek, trzeba podkreślić, że nigdy nie ograniczały się one do jednego teatru czy jednego środowiska lalkarzy. Czescy i słowaccy twórcy i krytycy obserwowali wszystkie ciekawe artystyczne wydarzenia jakie w polskim teatrze lalek i teatrze w ogóle miały miejsce od czasu zakończenia II wojny światowej. Ich aktywność w tym względzie jest imponująca. Niemal każdy znaczący polski twórca był dostrzeżony, a każda ważniejsza inscenizacja znalazła krytyczny komentarz na łamach prasy. Polskę odwiedzali najważniejsi twórcy i krytycy Czechosłowacji: Erik Kolár, Jan Málík, Miroslav Česal, Milan Čechuk, Martin Jančuška, Jan Dvořák, Josef Krofta, Miroslav Vildman czy obecnie: Ida Hledíková ze Słowacji czy Nina Malíková z Czech. Nazwiska można by mnożyć, co świadczy o dużym zainteresowaniu polskim teatrem u naszych południowych sąsiadów.

Do lat 90. było ono uwarunkowane sytuacją polityczną – żelazna kurtyna z trudem uchylała się dla zainteresowanych najnowszymi prądami w sztuce. Polska w owym czasie wydawała się stosunkowo najbardziej otwarta i jednocześnie płodna w dziedzinie teatru. Nazwiska Grotowskiego, Kantora, Szajny czy Tomaszewskiego jawiły się jako kamienie milowe awangardy teatralnej XX w. I czechosłowaccy twórcy widzieli to doskonale, znali ich dokonania, analizowali je i w końcu adaptowali do swojej sztuki. Proces ten dotyczył w równym stopniu teatru lalek, jak teatru w ogóle, jednak wydaje się, że właśnie lalkowe sceny, przez swoją większą niezależność, mogły wcześniej i w większym stopniu wprowadzać innowacje artystyczne.

I tu zatem nie da się ograniczyć terytorialnie wpływów i inspiracji. To teatry całej Polski były areną artystycznych doznań i doświadczeń Czechów i Słowaków. Dlatego przedstawioną analizę należy traktować w sposób otwarty. Jest ona wprawdzie zapisem tylko wybranych zjawisk, ale wydaje się, że dość dobrze obrazują one sytuację. Zwłaszcza część druga książki, poświęcona opisowi aktualnie działającym Czechom i Słowakom na śląskich scenach lalkowych, jest dość kompletnym

opracowaniem. Istotna dla polskiego teatru twórczość Ondreja Spišáka jest warta szerszego opracowania, ale pominąwszy jego udział w Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej, nie pracował on nigdy na terenach Polski południowej i pozostaje twórcą związanym z warszawskim środowiskiem teatralnym. Mimo to w niniejszym opracowaniu pojawią się także odniesienia do jego twórczości, choć traktowane nieco hasłowo.

Zebrany materiał został podzielony na dwie części. Pierwsza, o charakterze historyczno-opisowym, ma na celu pokazanie na czym się zasadzały i jak się tworzyły pierwsze lalkarskie kontakty polsko-czechosłowackie. Z punktu widzenia historii teatru lalek, jest to zatem wybór pewnych zjawisk dokonany pod kątem ich wpływu i wzajemnych oddziaływań na lalkarzy oraz na formy lalkowych przedstawień obu państw i trzech narodów, ze szczególnym naciskiem na formowanie się polskiego środowiska lalkarskiego i polskiego stylu. Jest tu próba porównania rozwoju tej formy teatru po obu stronach południowej granicy i wzajemnego zainteresowania dokonaniai artystycznymi, a także próba analizy przenikania wzajemnych inspiracji i wpływów przez dość szczelnie zamkniętą granicę polsko-czechosłowacką.

Część druga, dotycząca czasów nam bliższych, aż do współczesności, ma charakter opisowo-dokumentacyjny i jest próbą zapisu dokonań czeskich i słowackich artystów na śląskich scenach lalkowych. Ta współpraca zaistniała na Śląsku po raz pierwszy w dość niesprzyjających okolicznościach przełomu lat 70. i 80. XX w., a rozwinęła się niesłychanie szybko po roku 1993 i uzyskała nową jakość w XXI w.

Obie części różnią się formalnie, ale i jakość, i sposób istnienia opisywanych zjawisk są różne. Najpierw kontakty polsko-czechosłowackie polegały na wzajemnej obserwacji i inspirowaniu się; później, na realizacji przedstawień w koprodukcji czesko-słowacko-polskiej. Książka jest zatem opisem wędrówki, jaką odbyła autorka, przez ponad stuletni okres początkowo powoli zawiązujących się kontaktów między polskimi i czechosłowackimi lalkarzami do coraz silniejszych związków, jakie tworzą się w ostatnich latach na Śląsku i w całej Polsce. Owa droga znajduje swoje podsumowanie w zakończeniu, w którym sformułowane są wnioski wynikające z przeprowadzonych obserwacji i osobiste przemyślenia do-

tyczące przenikania artystycznych wpływów powstałych w wyniku zacieśniających się kontaktów lalkarskich polsko-czesko-słowackich, których jedną z najistotniejszych przestrzeni są sceny lalkowe Śląska.

## Zanim zacznie się opowieść...

Informacje o lalkarzach na ziemiach polskich sięgają końca XV w.. Wskazują one na wędrownych aktorów – igrców, kuglarzy, żonglerów, którzy przybywają z różnych zakątków Europy i przechodzą przez terytorium Polski prezentując różnego typu widowiska z udziałem lalek (lątek, marionetek). Większość z nich przybywa do Polski z Niemiec, później także z Włoch i państwa Habsburgów, a zatem z Wiednia i Pragi – „Lalkarze z północnych Niemiec, Włosi, potem lalkarze wiedeńscy pojawiali się w Polsce przez cały XVII w. Grali na Śląsku, w Gdańsku i w Warszawie, a pewnie i tam wszędzie, gdzie znajdowali garstkę chętnych widzów”<sup>1</sup>.

Ponieważ w wyniku trzech wojen śląskich (w latach 1740–1763) większa część Śląska, wraz z ziemią kłodzką, straciła autonomię na rzecz Prus, a potem Cesarstwa Niemieckiego, a pozostała część znalazła się w granicach Korony Czeskiej, terytorium to stanowiło obszerną i otwartą na zachód i na południe przestrzeń, przez którą przebiegały szlaki zarówno aktorów włoskich, wiedeńskich jak i niemieckich, dla których były to naturalne obszary działań zarobkowych. Jak twierdzi czeska badaczka, Alice Dubská, w połowie XVIII w. przechodzące przez czeskie ziemie drogi lalkarzy, przebiegały w dwóch podstawowych kierunkach: pierwszy rozpoczynał się w Saksonii, prowadził przez Teplice do Pragi i dalej na Morawy, do Polski lub na Węgry i do Siedmiogrodu; drugi prowadził z Włoch i Austrii przez Bratysławę, albo bezpośrednio przez Morawy, do Czech lub do Polski<sup>2</sup>.

Marek Waszkiel<sup>3</sup> wspomina o wiedeńskim lalkarzu Peterze Hilveringu, który w drugiej połowie XVII w. na Śląsku pokazywał przedstawienia

---

<sup>1</sup> M. Waszkiel, *Dzieje op. cit.*, s. 32.

<sup>2</sup> Za: A. Dubská, *Dvě století českého loutkářství*, Praga AMU, 2004, s. 29.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 74.

z udziałem Pulcinelli<sup>4</sup>. Jego syn był dobrze znanym lalkarzem zarówno w Wiedniu, Pradze, jak i w Gdańsku, gdzie występował na przełomie XVII i XVIII w. W książce Jaroslava Bartoša *Loutkářská Kronika* przeczytać można również o lalkarzu Gerhardzie Presslerze (Bresslerze), z pochodzenia Niemcu, który w drugiej połowie XVIII w. grywał przedstawienia lalkowe z udziałem małego Pimperla<sup>5</sup> nie tylko w Czechach, ale i na terenie Śląska oraz w Cieszynie<sup>6</sup>. Mówi o nim także Alice Dubská wskazując Kraków i Warszawę jako miejsca, do których dotarł<sup>7</sup>. Na pograniczu Śląska, Moraw i Czech w tym czasie działało także wielu innych lalkarzy: pochodzący z Wiednia Johan Georg Obinger, Johann Hölzer, Ferdinand Hofmann, wенеccjanin – Gírlamo Renzi (znany również jako: Giovanni lub Johann Rizzi) czy Mathias Unger. Ten ostatni pokazywał przedstawienia z inną popularną postacią – Hanswurstem<sup>8</sup>, który oprócz śmiechu budził zgorszenie (*míchá se mezi svatě*<sup>9</sup>). Wiadomo, że często grali w małych miasteczkach i wioskach, ale to dzięki obecności w dużych ośrodkach wiemy o ich działalności. Na pewno występowali w Ołomuńcu, a Mathias Unger z pewnością działał także w okolicach Opawy czy Krnova, a więc na ziemiach śląskich. Obraz tego typu przedstawień zachował się w opisie profesora Uniwersytetu Wrocławskiego, Jana Ewangelisty Purkyniego<sup>10</sup>: „Pewnego razu przyjechała do Libochowic grupa aktorów, którzy

<sup>4</sup> Postać komiczna lalkowych przedstawień pochodząca z komedii dell'arte. W krajach Europy zachodniej (Francja, Anglia, Hiszpania, ale także Rosja) postać ta stała się swego rodzaju wzorcem bohaterów ludowych, którzy popularność zyskali w wieku XVIII i później. Zatem na Śląsku ten rodzaj teatru był znany.

<sup>5</sup> Pimperle (Pimprle, Pimpedrle), komiczna postać lalkowa, której pochodzenie nie jest do końca jasne, ale wiąże się je z działalnością lalkarzy austriackich. Postać ta zyskała ogromną popularność w Czechach i była poprzednikiem Kašpárka, najbardziej charakterystycznego bohatera ludowego. Jak widać, Pimperle, obok Pulcinelli, był znany na Śląsku.

<sup>6</sup> „Dnia 20 stycznia 1788 starał się o pozwolenie na pokazywanie swoich lalek w Cieszynie i na Śląsku. Dotąd grał w Białej”. (J. Bartoš, *Lutkářská Kronika*, Praga 1963, s. 43).

<sup>7</sup> A. Dubská, *Dvě století...*, op. cit., s. 24.

<sup>8</sup> Lalkowy bohater ludowy, który pojawił się w krajach niemieckojęzycznych ok. XVII w., jako postać błazna, sprytnego służącego, gburowatego i wulgarnego, początkowo występowała w intermediach komicznych, z czasem przeniesiona została do akcji i zyskała wielką popularność także w Austrii, skąd dotarła do Czech i na Śląsk.

<sup>9</sup> „Miesza się między świętých” (tłum. ET).

<sup>10</sup> Jan Ewangelista Purkyně, czeski uczonec, od 1822 do 1849 pracował na Uniwersytecie we Wrocławiu, potem na Uniwersytecie Karola w Pradze. Był przyrodnikiem i fi-

pokazywali niemiecką sztukę o ścięciu francuskiego króla, na której cała publiczność w łzach się rozpyływała.... Innym razem odbywały się sztuki w domu ludowym (Na Krzyżu, obecnie dwór) z marionetkami, gdzie głównie Pimprle swoje śmieszne wybryki pokazywał. W czasie przedstawienia buchało, strzelało, wznosiły się tumany kurzu, a ja trząsłem się ze strachu”<sup>11</sup>.

Lalkarze ze Słowacji dotarli do Polski później. Słowacki lalkarz Viliam Stražan trafił do Polski w 1908 r.<sup>12</sup>, gdzie odbył dwuletnie tournée grając najpierw po słowacku, a potem także po polsku. Przywiózł ze sobą tradycyjny repertuar<sup>13</sup>. W połowie lat 20. podobną wyprawę do Polski podjęła jego bratowa, Kamila Stražanová wraz z siostrą, Heleną Samešová<sup>14</sup>.

Zatem występy lalkarzy prezentujących różnego typu tradycyjne przedstawienia lalkowe znane były na Śląsku dobrze, podobnie jak i w całej Polsce, a jednak nie miały wpływu na kształt polskiego teatru lalek. Z końcem XVIII w. Polska całkowicie utraciła swój byt państwowy. Był to także okres największej popularności lalkowego teatru ludowego. Być może właśnie dlatego, że typowy teatr lalkowego bohatera ludowego przybywał do nas z Niemiec, Austrii i Rosji, Polacy nie mogli go zaakceptować. Jak się wydaje, był to także jeden z powodów, dla których wiek XIX stał się okresem rozkwitu przedstawień szopkowych, które traktowano jako rodzimą tradycję. Tradycję ludową i sezonową, ale charakteryzującą się pewnymi oryginalnymi cechami. Wykorzystywano lalkę na patyku tj. kukłę, która była wyjątkową techniką animacyjną wśród marionetek czy pacynek wykorzystywanych w pozostałych częściach Europy. Polskie przedstawienia szopkowe nie posiadały jednego bohatera lecz całą galerię postaci, niezwykle barwną i z różnorodnymi odniesieniami<sup>15</sup>. Wreszcie uformowało się przedstawienie o konstrukcji otwartej, złożone

zjologiem. Jego największą zasługą było wyodrębnienie fizjologii jako oddzielnej nauki. Założony przez niego Instytut Fizjologii na Uniwersytecie Wrocławskim był jednym z najstarszych i jednocześnie najnowocześniejszych w ówczesnej Europie, zakładów tego typu (por. Wstęp, s. 9–10).

<sup>11</sup> Za: A. Dubská, *Dvě století...*, op. cit. s. 26.

<sup>12</sup> Grał zapewne na terenie Małopolski, ale także na wschodnich rubieżach Śląska.

<sup>13</sup> O obecności V. Stražana w Polsce wspomina I. Hledíková-Polívková w *Komedianti – kočovníci – bábkari*, Bratysława 2006, s. 77.

<sup>14</sup> Za: M. Waszkiel, *Dzieje...*, op. cit., s. 128.

<sup>15</sup> Porównaj: R. Wierzbowski, *O szopce*, Łódź, POLUNIMA, 1990.



z wielu krótkich często nie powiązanych ze sobą scen, mających charakter obyczajowy z zacięciem satyrycznym, także charakter religijny, a nawet patriotyczny. Nic więc dziwnego, że od początku XX w. szopka stała się formą pierwszych polskich teatrzyków satyrycznych. Wzorowały się one na krakowskim kabarecie „Zielony Balonik”, który szopkę przyjął jako strukturę własnych przedstawień. W ten sposób, to właśnie szopka w największym stopniu wpłynęła na kształt formującego się polskiego teatru lalek.

Tradycja szopkowa okazała się najoryginalniejszym dokonaniem lalkarstwa polskiego, więc nic dziwnego, że polska szopka z guberni siedleckiej pochodząca z 1898 r., znalazła się wśród eksponatów na wystawie zorganizowanej w Pradze, we wrześniu 1929 r., a będącej kontynuacją wystawy uświetniającej pierwszy międzynarodowy zjazd lalkarzy.

Z początkiem XX w. można zauważyć otwarcie się lalkarzy polskich na inne wpływy i tradycje. Pierwsze polskie teatry lalek<sup>16</sup> wzorowane były na monachijskich teatrach marionetek: Papy Schmida (otwarcie teatru w 1858 r.) oraz Paula Branna (debiut, 1901 r.)<sup>17</sup>, *nota bene* formującego swój teatr na wzór Schmida. Joseph Schmid wraz z Franzem Pocci, autorem sztuk, stworzyli literacko-plebejską formę teatru lalek, który miał nie tylko bawić, lecz „obyczajność w dziecięcych sercach rozbudzić i umacniać”<sup>18</sup>. W tym kierunku poszli także pierwsi lalkarze polscy. Zaczęto bowiem wykorzystywać teatr jako element edukacji ludu, a potem także dzieci. Znamienna może być dyskusja, jaka pojawiła się w 1900 r. między zwolennikami i przeciwnikami teatru lalek jako formy teatru włościańskiego. Gabriela Zapolska mówiła: „Dla chłopca lalka nie będzie mieć żadnej wagi. Wyśmiej, wydrwi, bo cóż dla niego przedstawiać może za powagę marionetka”<sup>19</sup>. Przyklaskiwała jej Maria Konopnicka. Po stronie obrońców tego gatunku teatralnego stanęli: Karol Estreicher, Tadeusz

<sup>16</sup> Teatr Marii Weryho w Warszawie (może najbardziej oryginalny spośród powstających wówczas scen dla dzieci; jego specyfikę stanowiło dążenie założycielki do zharmozowania celów pedagogicznych z artystycznymi), Teatr Marionetek dla Dzieci Stefanii Boima-Wychowskiej w Krakowie, warszawski Teatr Kukielek Mariana Dienstla-Dąbrowy.

<sup>17</sup> W kontekście tej pracy warto zauważyć, że Paul Brann był Ślązakiem. Urodził się w Oleśnicy (Oels) niedaleko Wrocławia.

<sup>18</sup> Za: H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, T. II, *op. cit.*, s. 54.

<sup>19</sup> M. Waszkiel, *Dzieje...*, *op. cit.*, s. 120.

Pawlikowski i nauczycielka, Eleonora Dobrzycka, a później także Jędrzej Cierniak. Sam fakt podjęcia takiej dyskusji z jednej strony wskazuje na wzrastające zainteresowanie lalkami, z drugiej jednak uwidacznia skromne doświadczenia w tym zakresie.

Prawdopodobnie właśnie Jędrzej Cierniak, założyciel Instytutu Teatrów Ludowych, był inicjatorem coraz bardziej ożywionych lalkarskich kontaktów międzynarodowych<sup>20</sup>. Chodziło właśnie o nowe źródła inspiracji, o podpatrzenie u innych nie tylko sposobów artystycznej kreacji, ale – może przede wszystkim – umiejętnego organizowania środowisk artystycznych i edukacyjnych (dziś powiedzielibyśmy: animacyjnych) oraz sposobów oddziaływania na społeczeństwo. Zwłaszcza po roku 1918 ten aspekt działalności organizacji państwowych oraz społecznych stał się szczególnie ważny. I kiedy w maju 1929 r., w Pradze, powołano do życia Związek Lalkarzy Słowiańskich, Polacy znaleźli się w jego składzie, a w dwa dni później uczestniczyli w kongresie założycielskim Międzynarodowej Unii Lalkarskiej – UNIMA (Union Internationale de la Marionnette)<sup>21</sup>. Jak bardzo środowisku lalkarzy polskich zależało na kontaktach międzynarodowych i wymianie doświadczeń świadczy korespondencja, jaką prowadzono w latach 1929–1933 z sekretariatem generalnym UNIMA w Pradze w sprawie udziału polskich lalkarzy w IV Kongresie tej organizacji, który miał odbyć się w Ljublanie (Jugosławia) w sierpniu 1934 r. Wymieniono wówczas 48 listów. Dokonywano także wymiany publikacji – Polacy przesłali do UNIMA tekst *Pastorałki* Schillera oraz roczniki „Teatru Ludowego”, którego redaktorem naczelnym był Jędrzej Cierniak.

Także we wspomnieniach Jana Izydora Sztaudyngera można odnaleźć wiele wzmianek na temat tych wczesnych źródeł inspiracji oraz nauki sztuki lalkarskiej poza granicami Polski – mówi on o Antwerpii, Liège, Wiedniu i przede wszystkim – o Pradze<sup>22</sup>. „Teatr lalek w Polsce w latach 1900–1939 rozwijał się jakby w dwóch etapach. Pierwszy, pionierski, przypadł na okres poprzedzający odzyskanie niepodległości. Drugi – od połowy lat dwudziestych do wybuchu drugiej wojny światowej – doprowadził do powstania środowiska lalkarskiego, jeszcze rozproszonego,

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 154.

<sup>21</sup> *Ibidem* s. 150.

<sup>22</sup> J. Sztaudynger, A. Sztaudynger-Kaliszewiczowa, *Chwalipięta, czyli rozmowy z Tatą*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2009, s. 191–215.

jeszcze słabego, ale rozumiejącego potrzebę istnienia pewnych struktur organizacyjnych zbliżających lalkarzy”<sup>23</sup>.

Na terytorium Śląska, powiązanego wzajemnymi, sąsiedzkimi wpływami z Małopolską i Wielkopolską, dość szybko formują się teatrzyki lalkowe, wokół których gromadzą się działacze edukacyjni i amatorzy o twórczym zacięciu, tworząc pierwsze lalkarskie środowiska artystyczno-edukacyjne, które po II wojnie światowej stanowić będą fundament powstających nowych zawodowych scen, a ich dorobek będzie ważnym wkładem do tworzącej się tradycji polskiego teatru lalek.

W 1919 r., w Krakowie i Rabce występował teatr marionetek Franciszka Hemzaczką, Czecha i byłego oficera armii austro-węgierskiej, ożenionego z Polką. Pracę kontynuował jego syn, Wacław, któremu udało się zapraszać do współpracy krakowskich artystów, a na przełomie 1923 i 24 przy Teatrze Miejskim im. Słowackiego, utworzył nawet Artystyczny Teatr Marionetek. Posługiwał się profesjonalnymi czeskimi lalkami, których komplet odkupił od niego, w 1927 r., Stefan Polonyi-Poloński<sup>24</sup>. W ten sposób lalki Hemzaczką dotarły do Katowic wraz z Teatrem „Miniatury” Polońskiego, który z kolei odsprzedał go Sekcji Teatrów Ludowych przy Wydziale Oświecenia Publicznego w Katowicach. Inicjatorem sprowadzenia marionetek na Śląsk był znany śląski działacz, malarz, pisarz, gawędziarz i radiowiec, Stanisław Ligoń<sup>25</sup>. Wprowadził on do repertuaru Miniatur tematy narodowe oraz śląskie<sup>26</sup>, a także prowadził szeroką działalność objazdową – poza Katowicami grał na całym Górnym Śląsku, tym przy-

<sup>23</sup> M. Waszkiel, *Dzieje...*, op. cit. s. 42–43.

<sup>24</sup> Stefan Eugeniusz Polonyi-Poloński (1903–1968) – polski aktor, lalkarz, reżyser, dyrektor teatru. W okresie 1922–1957 założył jedenaście teatrów lalkowych, m.in.: w 1927 r. Teatr Marionetek Miniatury w Krakowie wkrótce przeniesiony do Katowic, w 1934 r. Teatr Marionetek Miniatury w Poznaniu. W 1938 r. wraz z J. Sztaudyngerem założył w Poznaniu pierwsze w Polsce stowarzyszenie lalkarzy – Wielkopolską Rodzinę Marionetkarzy, dzięki czemu powstał Teatr Marionetek Błękitny Pajac, którego Poloński został kierownikiem artystycznym. Po wojnie założył w Częstochowie Teatr Marionetek Chochlik, w Gliwicach – Teatr Marionetek Pajacyk.

<sup>25</sup> Za: H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, T. III, *Od wielkiej reformy do współczesności*, Warszawa, 1984, s. 27.

<sup>26</sup> W repertuarze Miniatur w 1929 r. pojawiły się: *Zeflik-Kneflik* Mieczysława Miro-Rowińskiego, *Śląska bieda* Kubiczka i Ligonja, oraz *Betlejem polskie* Rydla, a w roku 1930 do repertuaru weszły bajki śląskie, m.in. *Franciszkowa dola* Miro-Rowińskiego.

należnym Polsce po plebiscycie 1921 r., ale także na niemieckim (Gliwice, Bytom, Opolszczyzna). Miało to z pewnością na celu krzewienie języka i kultury polskiej, a także kontynuację tradycji śląskiego ludu. Katowice, podobnie jak i inne miasta Śląska, były poddane niezwykle intensywnym działaniom germanizacyjnym, którym przyświecał cel: „walka o niemieckiego ducha na słowiańskim wschodzie”. W ten sposób czeskie lalki wykonywały ważną pracę na rzecz polskich dzieci na całym Śląsku. Teatr działał do wybuchu II wojny światowej.

Mniej więcej w tym samym czasie (1928 r.) w Warszawie, powstaje niewielka scenka lalkowa dla dzieci z Żoliborza, jako teatr kolonii robotniczej WSM<sup>27</sup>. W ten sposób rozpoczął swoją działalność legendarny teatr Baj, który stał się najbardziej spektakularną instytucją lalkarską okresu międzywojennego, inspiracją dla wielu teatrów lalek zarówno przed wojną, jak i później. Stworzył własny program pedagogiczno-artystyczny, własny repertuar (Lucyna Krzemieniecka, Maria Kownacka) i własny styl oparty na formie szopki kołędniczej<sup>28</sup>. Prowadził działalność edukacyjną i upowszechnieniową na dużą skalę, odciskając najwyraźniejszy ślad w tradycji polskiego teatru lalek. Organizowane przez niego kursy lalkarskie stały się ważną inspiracją do powstania wielu teatrów i teatrzyków kukielkowych, nie tylko w Polsce, ale i poza granicami: „Plon tych kursów był zaskakująco obfity, bo spowodował powstanie teatru lalek na Śląsku Opolskim, na Mazurach, a także w Czechosłowacji<sup>29</sup>, na Łotwie i w innych środowiskach polonijnych”<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa.

<sup>28</sup> „Wszystko wskazuje na to, że »Baj«, z jego scenką pudełkową, z kukielkami na patykach, które wędrowały w kanałach wyciętych w podłodze – wywodzi się z szopki” – H. Jurkowski, *W kręgu warszawskiego »Baja»*, Warszawa, PIW, 1978, s. 33.

<sup>29</sup> Dwa przedwojenne Teatrzyki Lalek Bajka działające na terenie Zaolzia stanowiły pokłosie kursu lalkarskiego zorganizowanego w roku 1937 dla nauczycieli w Trokach k. Wilna i na Kozubowej Górze w Beskidzie Morawsko-Śląskim. Tuż przed wojną powstał jeszcze w Końskiej Teatr lalek Iskra, prowadzony przez uczestnika kursu, Adama Wawrosza. Wszystkie korzystały z doświadczeń i repertuaru warszawskiego Teatru Lalek Baj. Teatry te były inspiracją i wzorem dla powstałej po wojnie na Zaolziu polskiej sceny lalkowej Bajka – za M. Pindór, *Sześćdziesiąt sezonów polskiego teatru lalek na czeskim Śląsku*, w: *Śląskie Miscellanea*, Katowice 2008, s. 59.

<sup>30</sup> A. Wolny, *Scena lalkowa w Opolu. Czas Alojzego Smolki*, w: *Ludzie i Lalki. Opowieści o teatrze*, Opole, *Opolski Teatr Lalki i Aktora* im. A. Smolki, 2008, s. 7.

Właśnie na jednym z takich kursów, zorganizowanych przez „bajowców” w 1937 r. w Zakopanem, znalazł się Alojzy Smolka. Ten snycerz z Raciborza już wcześniej uzyskał uprawnienie instruktora teatru amatorskiego, a w latach 1926–1937, jako scenograf i reżyser, organizował polskie zespoły teatralne na wsiach Opolszczyzny, która w tym czasie, po podziale Śląska, pozostała w obrębie Niemiec. Nic więc dziwnego, że Związek Polaków w Niemczech wysłał Smolkę na kurs lalkarski, w którym uczestniczyli także Polacy z Litwy, Francji, Łotwy, Czechosłowacji, Austrii i Rumunii<sup>31</sup>. Spotkanie z Janem Wesołowskim, Witoldem Millerem, Wandą Pawłowską i innymi działaczami warszawskiego Bajan okazało się więcej niż znaczące, bo legło u podstaw organizacji w Opolu Polskiego Teatru Kukielkowego, który działał aż do wybuchu II wojny światowej pełniąc funkcje patriotyczne, pedagogiczne i artystyczne wobec dzieci polskich na niemieckim Śląsku. Korzystając z samochodu z przyczepą zespół dawał przedstawienia w powiatach: prudnickim, gliwickim, strzeleckim, a nawet we Wrocławiu. „Jak zuchwała w ocenie niemieckich władz była to działalność, świadczy fakt, że już w pierwszych dniach września 1939, Alojzy Smolka został aresztowany wraz z siedmioma członkami zespołu i po dwóch latach pobytu w Buchenwaldzie został skazany »za zdradę stanu« na 10 lat więzienia. Węzienie w Brandenburgu-Gorden opuścił dopiero 27 kwietnia 1945”<sup>32</sup>.

Dwa śląskie teatry lalek: katowickie Miniatury i Polski Teatr Kukielkowy w Opolu należały do pierwszych, jakie zaczęły tworzyć polską lalkową tradycję – skromniutką, powiązaną z ideami patriotycznymi i wychowawczymi, ale jednak ważną dla przyszłości teatru lalek w Polsce.

Innym znaczącym ośrodkiem sztuki lalkarskiej, i w pewnym sensie konkurencyjnym wobec warszawskiego Bajan, był Poznań. W połowie lat 30. XX w. Jan Izydor Sztudynger „związany z Instytutem Teatrów Ludowych, zatem z instytucją mającą bogate tradycje i rozległe, także międzynarodowe, powiązania, zamierzał zorganizować lalkarzy. W Poznaniu, gdzie mieszkał, postanowił utworzyć jakby centrum polskiego lalkarstwa”<sup>33</sup>. Jego działalność przynosiła doskonałe rezultaty – w 1938 r. otworzył w Poznaniu teatr lalkowy Błękitny Pajac i stworzył miesięcznik marionetkowy „Bal u Lal”. Sam Sztudynger wspomina, że na pierwszej lal-

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 9–10.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> M. Waszkiel, *Dzieje... op. cit.*, s. 49.

kowej premierze, którą zorganizował prawdopodobnie w 1934 r., pt. *Sto pierwsza przygoda stracha na wróble* obecny był konsul czeskosłowacki Doleżał: „Wyćpano go z Poznania, bo na jakiejś uroczystej akademii, kiedy była mowa o przyjaźni polsko-czeskiej, on wrzasnął: – Tak, tak, razem z Niemcami! – To wystarczyło, aby go uznać za osobę niepożądaną. Tenże Doleżał, ledwo wylądował w Pradze, przysłał mi bilet pierwszej klasy wolnej jazdy koleją po Czechosłowacji. A wszystko po to bym się przyjrzał czeskim lalkom i nauczył jak trzeba je animować”<sup>34</sup>. Potwierdza się zatem fakt korzystania przez polskich twórców lalkowych z doświadczeń czeskiego teatru oraz inspirowania się ich sztuką. Zaczął więc Sztadynger lekcje lalkarstwa od Czech<sup>35</sup> i jak sam mówił: „chyba słusznie. Bo trudno sobie wyobrazić lepszego nauczyciela niż Skupa. Sam grał genialnie, ruszając i mówiąc za Spejbla, durnego papę i Hurvinka”<sup>36</sup>.

Rzeczywiście, był to teatr znaczący, ale też pod wieloma względami wyjątkowy. Aby to zrozumieć warto nieco lepiej przyjrzeć się czeskiemu teatrowi lalek. Najwcześniejsze zapisy i ryciny pochodzą z XVI i XVII w., a w wieku XVIII teatr ten ma już solidne podstawy uformowane przez wędrownie angielskie, później niemieckie i holenderskie trupy aktorów. W ten sposób ukształtował się też klasyczny repertuar lalkowy oparty na motywach dzieł Marlowa, Szekspira czy Moliera, potem także na librettach oper oraz motywach apokryficznych czy biblijnych (*Don Juan, Faust, Genowefa, Alcesta*). Kiedy zatem Polska traciła niepodległość, na terenach Czech teatr lalek był nie tylko znany i popularny, ale miał ugruntowaną tradycję.

Od połowy XVII w. lalkarze coraz częściej przemawiali do publiczności w ich rodzimym języku co, wobec natężonej germanizacji, stało się niezwykle ważnym elementem przechowania, a potem budzenia świadomości narodowej Czechów. Pojawiają się nowi autorzy, którzy dostarczają lalkarzom nowy, aktualny repertuar oparty na legendach czeskich, a także historycznych wydarzeniach<sup>37</sup>. W wieku XIX teatr lalek miał zatem wła-

<sup>34</sup> J. Sztadynger, A. Sztadynger-Kaliszewiczowa, *Chwalipięta...*, op. cit., s. 192.

<sup>35</sup> Mówi też o kontaktach z rodziną Kopeckých: „...podziwiałem go jako przykład ludowej twórczości lalkarskiej” (*ibidem*, s. 207).

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 192.

<sup>37</sup> Wg J. Dobrovský’ego, z końcem XVIII w. istniało ok. 300 teatralnych sztuk w języku czeskim (za: A. Dubská, *Dvě století...*, op. cit., s. 72).

sne ważne miejsce w kulturze narodu czeskiego, które ugruntowała działalność wędrownych lalkarskich rodów<sup>38</sup>. Tu szczególnie znaczące stały się nazwiska: Matěja Kopecký'ego i Jana Nepomuka Lašťovki, jako krzewicieli czeskiej mowy i czeskiej tradycji okresu odrodzenia narodowości czeskiej (*českého národního obrození*). Posługują się oni rzeźbioną marionetką na drucie, która staje się wizytówką czeskiego teatru. Jan Malík pisze: „w dostępnych źródłach spotykamy się prawie wyłącznie z marionetkami; tylko w wyjątkowych wypadkach jest mowa o teatrze cieni natomiast nie ma żadnych wzmianek o pacynkach. Mimo to nie należy wątpić, że teatr pacynek posiada na ziemiach czeskich długoletnią tradycję. Prawdopodobnie dotarł on jednak na ziemię czeskie dopiero wówczas, gdy tradycja teatru marionetek posiadała już mocne podstawy”<sup>39</sup>.

Jednak czeski badacz dokonał tu pewnego uproszczenia. Istniał bowiem specyficzny rodzaj czeskiego teatru, który posługiwał się innym typem lalek niż marionetka. Podobnie jak w Polsce – szopka, na Ukrainie – wertep czy na Białorusi – betlejka, a w państwach niemieckojęzycznych i na Węgrzech – Krippentheater, tak na terenach Czech znana była tradycja lalkowych przedstawień bożonarodzeniowych – *jesle*. Czescy ludowi lalkarze, którzy działali od połowy XVIII w., grali przeważnie lalkami prowadzonymi z góry – marionetami, a występowali przede wszystkim na terenach wiejskich. Jednak w II połowie XIX w., w miastach, a zwłaszcza w Pradze, popularny stał się teatr pochodzący od tradycji lalkowych przedstawień bożonarodzeniowych, grany w zimie przez niepracujących wówczas rzemieślników za pomocą kukieł (*tyčkové loutky*) prowadzonych z dołu. Teatr ten nazywany *jesle*, bardzo szybko uległ zeświecczeniu, w miejsce kukieł wprowadzone zostały pacynki i jako taki stał się formą teatru jarmarcznego granego w okresie letnim na targach i ludowych uroczystościach. Były to proste, improwizowane przedstawienia, w których bohaterem był zadziorny Kašpárek z tłuczkiem, jego sąsiad – chłop Škrhola, Śmierć z kosą, a także żywy królik czy świnka morska<sup>40</sup>. Także teatr automatów znany był

<sup>38</sup> W drugiej połowie XIX w. na ziemiach czeskich działało ponad 200 lalkarzy (za: A. Dubská, *Dvě století...*, op. cit., s. 90).

<sup>39</sup> J. Malík, *Teatr lalek w Czechosłowacji*, Praga, Orbis, 1949, s. 6.

<sup>40</sup> Ten typ teatru doprowadzony do absurdu pokazał Jan Švankmajer w swoim krótkim filmie *Rakvičárna* (*Trumiarnia*), Praga 1966. O tym twórcy będzie jeszcze mowa w następnych rozdziałach.



w Czechach. W bożonarodzeniowej odmianie *jesle*, często wykorzystywano kombinację mechanicznej szopki z grą lalek (kukieł lub/i pacynek) oraz z występami kołędników. W połowie XIX w. swoje figury-automaty pokazywał w Pradze i w Brnie Chrystian Josef Tschuggmall<sup>41</sup>.

Były to jednak zjawiska krótkotrwałe, a *jesle* od lat 80. XIX stulecia zaczęło zanikać. Podstawową techniką lalkarską, doprowadzoną przez czeskich lalkarzy do mistrzostwa, pozostała jednak marionetka, lalka animowana z góry. Teatr ten w zasadzie posługiwał się postaciami typowymi, zaś lalki dość realistycznie przedstawiały sylwetki ludzkie. Stylizacji ulegały przede wszystkim postaci fantastyczne (diabeł, czarownica). Marionetka, jako lalka animowana z góry, poruszała się na tle malowanych perspektyw, które również wiernie odzwierciedlały miejsca akcji scenicznej. Wśród charakterystycznych postaci występujących w przedstawieniach czeskiego teatru szczególnego znaczenia nabrała postać wesołka, błazna i służącego – Kašpárka. Postać ta wywodzi się od niemieckiego Kasperla, popularnego bohatera komicznego wędrownych teatryków marionetek, który dotarł do Czech za pośrednictwem lalkarzy austriackich. „Był postacią o wyższych ambicjach: Kasperl jest chórem romantycznym, który przy pomocy celnych, rubaszných i ironicznych dowcipów słownych jak gdyby morał bajki wykłada”<sup>42</sup>. Te cechy przejął czeski Kašpárek, który wolał dowcipnie i rubaszenie komentować akcję niż zaskakiwać popisami sprawności. Zastąpił on wcześniejszego Pimperla, błazna popisującego się sztuczkami i lalkowymi trikami. „Kašpárka można by uznać za kopię niemieckiego Kasperla, gdyby nie fakt, że w wyniku przekory zdarzeń stał się czynnikiem utwierdzającym odrębność narodową Czechów. Mówił po czesku – przypominał i utwierdzał język czeski w świadomości ludu we wszystkich zakątkach kraju”<sup>43</sup>.

W drugiej połowie XIX w. zainteresowanie teatrem lalek w Czechach rozwija się i oddziałuje także na Słowaków. Choć należy podkreślić, że teatr lalek był na Słowacji dobrze znany już dużo wcześniej. Występowały tam, podobnie jak w Czechach czy Polsce, wędrowne trupy lalkarskie i lalkarze z Włoch, z Niemiec i Austrii, znane jest nawet nazwisko lal-

<sup>41</sup> Za: A. Dubská, *Dvě století...*, op. cit., s. 109–118.

<sup>42</sup> H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek w Europie*, t. I. *Od antyku do romantyzmu*, Warszawa, PIW, 1970, s. 149.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 152.



karza francuskiego, Alberta Bienfaita, który w drugiej połowie XVIII w. występował w Koszycach i na wschodnich rubieżach Słowacji. Pośród nich szczególnie znaczący był Joseph Anton Stranitzky, któremu udało się nadać specyficzny austriacki styl formie teatru realizowanego przez trupy angielskich aktorów oraz tych, które wyrastały z tradycji komedii dell'arte<sup>44</sup>. Występował razem z Johannem Baptistą Hilveringiem, członkiem znanej rodziny lalkarzy i synem Petera, o którym była już mowa. Obaj występowali na Śląsku i w Polsce. Na Słowacji grał także, wspomniany już, Matthias Unger. Pokazuje to jasno, że początkowo te same lalkarskie trupy i lalkarze przemierzali zarówno Czechy, Słowację jak i Śląsk, a nawet ziemie polskie.

Z początkiem wieku XIX Słowację odwiedzają także lalkarze węgierscy (Adolf Hincz), czescy, a w 1817 r. za sprawą Niemców na Słowację dociera teatr cieni<sup>45</sup>. Martin Jančuška pisze: „Pierwsze wzmianki o nim [słowackim teatrze lalek] pochodzą z lat 30–40-tych ubiegłego stulecia [XIX w.]. W tym okresie regularnie w Bańskiej Bystrzycy grywał morawski lalkarz, Koutský. (...) Lalki mówiły mieszaniną języka czeskiego i słowackiego. Do sztuk przenikały, pod wpływem środowiska, pierwiastki ludowego folkloru jako śpiew i taniec góralski »Podzemok«. Jozef Škultéty wspomina lalkarza Praška, który około 1860 grywał w mieście Rewuca, a słowacka pisarka Elena Maróthy-Šoltésová mówi o czeskim lalkarzu Josefie Dubským. (...) Wszyscy ci lalkarze, czy to posiadający stałe miejsce zamieszkania na Słowacji, czy też urządzający tylko gościnne występy, pochodzili z Moraw lub Czech. Nawet najbardziej znany lalkarz, Słowak Jan Stražan, nauczył się sztuki lalkarskiej od czeskiego lalkarza Homolki”<sup>46</sup>. Jak już zostało powiedziane, po latach inny członek lalkarskiego klanu Stražanów, syn Jana z pierwszego małżeństwa – Viliam, przybył ze swoim teatrem do Polski. I tu koło się zamyka.

W połowie XIX w. teatr lalek został zauważony także jako narzędzie wychowania artystycznego. Mniej więcej w tym samym czasie swój teatr dla dzieci założył Joseph Schmid, który tak inspirował pierwszych polskich lalkarzy. A jednak czescy pedagodzy poszli inną drogą. Zamiast tworzyć profesjonalny teatr dla dzieci zaczęli zakładać teatry szkolne i amator-

<sup>44</sup> I. Hledíková-Polívková, *Komedianti – kočovníci – babkáři op. cit.*, s. 17–18.

<sup>45</sup> Za: *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2009, s. 642.

<sup>46</sup> M. Jančuška, *Teatr lalek w Słowacji*, W: J. Malík, *Teatr... op. cit.*, s. 41.

skie<sup>47</sup>, które dość szybko rozwijały się, co w efekcie doprowadziło do niezwykłej popularności tej formy ekspresji twórczej. „Nie da się zignorować silnej tendencji użycia lalki jako środka wychowawczego oddziaływania w szkołach – pisze Jaroslav Provazník – Ta tradycja instrumentalnego, nieartystycznego użycia lalki przede wszystkim w przedszkolu jest znana w czeskim środowisku od XIX w.”<sup>48</sup>. To podejście do teatru lalkowego jako instrumentu pracy pedagogicznej z dziećmi okazało się niezwykle trwałe aż do dzisiaj.

Z końcem XIX i początkiem XX w., zarówno w Czechach jak i na Słowacji, teatr lalkowy staje się własnością wszystkich. Obok wciąż istniejących wędrownych trup czy aktorskich rodzin prezentujących swe lalkowe widowiska na ulicach i placach, powstaje mnóstwo amatorskich grup teatralnych, a niemal w każdej rodzinie pojawia się domowy teatrzyk lalek. Z jednej strony formuje się naprawdę powszechny amatorski i rodzinny teatr lalkowy, z drugiej jednak powoli przełamuje się formuła teatru ludowego na rzecz poszukiwań artystycznych.

Z początkiem XX w. czeski teatr lalek wkracza w nowy etap – powstają opracowania teoretyczne i historyczne, konkursy literackie na sztukę lalkową i wreszcie kolejne sceny artystyczne, a w latach 1912–1913 wychodzą nawet dwa roczniki czasopisma „Český loutkář” pod redakcją Jindřicha Veselýho<sup>49</sup>.

Okazuje się jednak, że tak solidnie ugruntowana tradycja trudna była do przełamania i pomimo prób poszukiwań nowych form, teatr lalek w Czechosłowacji nie umiał przełamać hegemonii tradycyjnego myślenia. Jedną z najważniejszych postaci czeskiego teatru lalek stał się Josef Skupa, który marzył o stworzeniu czeskiej sceny lalkowej dorównującej powagą i znacze-

<sup>47</sup> „W roku 1853 František Hauser założył teatr lalek w prowadzonej przez siebie szkole pedagogicznej w Pradze. Hauser pisał sztuki dla tego teatru – wśród nich głośna była „Cesta do Ameriky” (Droga do Ameryki), utwór o problematyce aktualnej. Amatorskie teatry lalek powstawały następnie przy organizacji „Sokół”, a ich działalność wśród młodzieży miała znaczenie patriotyczne. Zakładano je także w szkołach powszechnych i przy przedszkolach. W Pradze teatr założyła w roku 1885 Ludmila Tesařová. To prawda, że były to teatry publiczne, dostępne dla wszystkich, istotne jednak, że było ich coraz więcej i że spełniały swoją rolę wychowawczą wobec dzieci” (H. Jurkowski, *Dzieje... T. II, op. cit.*, s. 200).

<sup>48</sup> Za: J. Provazník, *Děti a loutky*, Praga AMU 2008, s. 11.

<sup>49</sup> Pismo to, z przerwami i odmiennymi nieco tytułami („Loutková scena”, „Československý loutkář”, „Loutkář”), ukazuje się do dziś.

niem artystycznym takim teatrom jak Marionettenspiele Münchner Künstler Paula Branna czy teatr Antona Aichera z Salzburga. Zaczął jednak od współpracy z Teatrem Wakacyjnych Kolonii „Ferialek” w Pilźnie, który był raczej teatrem tradycyjnym, wystawiającym repertuar ludowy. „Skupa nie porzucał tradycji, lecz chciał ją odświeżyć, ująć ją w sposób artystyczny. Chciał, jak Paul Brann, tworzyć przedstawienia harmonijne, jednorodne stylowo. W tym celu trzeba było zerwać z praktyką stosowania dekoracji »ze składu«, przygotowując dla każdej sztuki nowe dekoracje, które stwarzałyby lalkom odpowiednią przestrzeń gry, stosownie do wybranego tematu”<sup>50</sup>. Drugi etap polegał na modyfikacji czy unowocześnieniu postaci bohatera popularnego. W Teatrze Wakacyjnych Kolonii był nim Kašpárek będący filarem kabaretów politycznych<sup>51</sup>, przedstawień dla dorosłych i dla dzieci. Skupa wymyślił postać Spejbla, który miał być przeciwstawieniem tradycyjnego Kašpárka. „Przyznawał to po latach Skupa, który chciał się oderwać od karykatury chłopca, a stworzyć typ ogólniejszy, bardziej ogólnoludzki. Skupa szukał różnych dróg. Równocześnie rozwijał tradycyjnego Kašpárka, wzbogacał postać Spejbla i próbował przyswoić scenie lalkowej postać znaną z literatury: Szwejka”<sup>52</sup>. Jednak to właśnie postać Spejbla, który pojawił się na scenie w 1920 r., zdobyła serca publiczności i okazała się bohaterem popularnym na miarę ówczesnego społeczeństwa. Sama lalka różniła się od dotychczasowych wzorów – stylizowana, łysa, drewniana głowa z prostym nochem, lekko wylupastymi oczami, zawsze ubrana we frak – stawiała się karykaturą przeciętnego mieszczucha. Jego cechy komiczne wystrzeliła druga postać, która pojawiła się obok Spejbla w 1926 r. – jego syn, Hurvinek. Para ta odzwierciedlała odwieczny konflikt pokoleń. Autorytatywność Spejbla była źródłem większości konfliktów z Hurvinkiem podkreślając jednocześnie dociekliwość i żywą choć często także przekorną inteligencję syna. Kto wie czy słynny cykl polskich sztuk o misiu Tymoteuszu napisany przez Jana Wilkowskiego, a wyraźnie realizujący te same założenia ideowe, ten sam schemat nie był inspirowany spektaklami Skupy<sup>53</sup>? Wilkowski wi-

<sup>50</sup> H. Jurkowski, *Dzieje...* T. II, *op. cit.*, s. 226.

<sup>51</sup> Malik pisze o wmurowaniu tablicy pamiątkowej upamiętniającej to, „jak Kašpárek pomagał burzyć Monarchię Austro-Węgierską”.

<sup>52</sup> H. Jurkowski, *Dzieje...* T. I, *op. cit.*, s. 167.

<sup>53</sup> Pierwszy tekst *Tymoteusz Rymcimci* zrealizowany został na scenie Teatru „Lalka” w Warszawie w marcu 1960 r., a więc w 10 lat po wizycie Skupy.

dział jego spektakl i poznał samego mistrza w 1950 r. w czasie jego występów w Warszawie<sup>54</sup>. Jest jednak jedna różnica – o ile Skupa budował swoje przedstawienia na dowcipnych dialogach, o tyle Wilkowski skupiał się raczej na zabawnych sytuacjach scenicznych przenosząc akcent ze słowa na teatralne działanie, a to tworzyło zupełnie inny rodzaj teatru.

Jan Izydor Sztaudynger, który nie raz oglądał przedstawienia Skupy napisał: „Pierwszy teatr całą gębą, jaki w życiu swoim oglądałem, to był teatr Spejbla i Hurvinka. Dopadłem go w 1936 r. na Morawach, a potem jeszcze podziwiałem na gościnnych występach w Wiedniu i w Polsce. Był to teatr żywiołowo śmieszny. Przeciwstawione sobie – tępy świat wapniaków (Spejbl) i radosny świat młodości (Hurvinek). (...) Spejbl ma oczy nieruchome, tępo wpatrzone przed siebie, a Hurvinek żywe, ruchome, lypiące ślepka”<sup>55</sup>.

Skupie udało się odświeżyć teatr bohatera popularnego, ale nie stworzył nowej teatralnej formuły. Jego przedstawienia nadal oparte były na krótkich skeczach tyle, że monologi bohaterów zastąpił dialogami, formę lalek unowocześnił, ale ostatecznie pozostał w kręgu tradycji. Henryk Jurkowski napisał: „Na Spejblu i Hurvinku kończą się dzieje bohaterów popularnych teatru lalek w Europie”<sup>56</sup>. W ten sposób okazało się, że teatr Skupy stał się raczej epigonem dawnej epoki niż zapowiedzią nowego.

W Polsce, Jan Izydor Sztaudynger był zafascynowany tradycyjnym teatrem lalek i chciał przeszczepić na nasz grunt postać bohatera popularnego. Wykorzystał do tego celu Juliana Sójkę, który już w 1928 r. urządził teatr pacynek w Poznaniu. Wychowywał się w Niemczech, w Bremie, gdzie jako jedenastoletni chłopiec praktykował w pacynkowym teatrze swojego wuja, Antoniego Pausa.<sup>57</sup> Od dziecka miał zatem kontakt z tradycyjnym teatrem lalek i do końca życia pozostał jego wielkim miłośnikiem. Został też jednym z wędrownych lalkarzy mających w swym repertuarze tradycyjne przedstawienia, tak popularne w Niemczech, Austrii, Czechach czy

<sup>54</sup> Z drugiego pobytu zachowało się zdjęcie, na którym uśmiechnięty Josef Skupa stoi obok Janiny Kilian-Stanisławskiej, a z tyłu widać młodego Jana Wilkowskiego. To spotkanie czeskiego mistrza z młodym polskim początkującym wówczas artystą musiało mieć swoje znaczenie.

<sup>55</sup> J. Sztaudynger, A. Sztaudynger-Kaliszewiczowa, *Chwalipięta...*, op. cit., s. 206.

<sup>56</sup> H. Jurkowski, *Dzieje...* T. I, op. cit., s. 170.

<sup>57</sup> Za: M. Waszkiel, *Dzieje...* op. cit., s. 148.

na Słowacji. Należy tu jednak podkreślić, że użycie przez Sójkę pacynek wyraźnie wskazuje na niemieckie proveniencje jego teatru – jak już powiedziano, w Czechach formą teatru ludowego była marionetka, która nie znalazła dla siebie właściwego miejsca w polskim teatrze lalek.

W 1937 r., za namową Sztaudyngera, Sójka reaktywuje swój Teatr Pacynek, w którym publiczności polskiej prezentuje bohatera o imieniu Kasper, o wyraźnych związkach z niemieckim Kasperle. W wyniku napiętej sytuacji politycznej i ataków na niemiecki repertuar Sójka zmienia imię swojej lalki na Kubusia. Jego działalność popierał Sztaudynger, ale niestety, mimo wysiłków, Kubuś nie znalazł ważnego miejsca w dokonaniach lalkarstwa przed wojną, nie wpłynął też na teatr powojenny. I chociaż Henryk Jurkowski potwierdza istnienie takiego teatru także w innych częściach Polski, zauważa: „Nie pierwszy raz zwolennicy teatru nowoczesnego, wychowującego nie docenili znaczenia teatru plebejskiego, spauperyzowanego, lecz obecnego na podwórkach Warszawy jeszcze w latach trzydziestych”<sup>58</sup>.

Tradycja teatru ludowego z bohaterem popularnym nie przyjęła się w Polsce ani w czasach gdy święcił największe triumfy w Europie, ani później gdy w Europie przeradzał się w teatry artystyczne. Zainteresowanie nim było indywidualnym upodobaniem kilku działaczy i propagatorów lalkarstwa, ze Sztaudyngerem na czele, jednak bez konsekwencji.

W momencie wybuchu II wojny światowej sytuacja teatru lalek w Czechosłowacji była ugruntowana. Istniało wiele zawodowych scen o ambicjach artystycznych, których działalność komentowana była przez teoretyków teatru i krytyków. Lalkarze posiadali sporą bazę tekstów napisanych dla teatru lalek, zarówno dawnych jak i współczesnych, a nawet nowatorskich, jak słynny *Mišek Fliček* (*Skoczek Toczek*)<sup>59</sup> Jana Malíka, który fantastyczne zdarzenia bajkowej opowieści sytuował wśród przedmiotów (piłka, latawiec) w realiach współczesnego świata dobrze znanego dzieciom<sup>60</sup>. Był

<sup>58</sup> H. Jurkowski, *W kręgu...*, *op. cit.*, s. 14.

<sup>59</sup> Po pierwszym wydaniu w 1936 r. sztuka zyskała ogromną popularność i przetłumaczona została na 17 języków, w tym także na polski.

<sup>60</sup> Malík teksty dla dzieci zaczął pisać w latach 30. Pierwszym był: *Pohádka se vrací* (*Powracająca bajka*), w którym jeszcze nieśmiało parodiował baśniowe motywy, potem przyszedł wspomniany *Mišek Fliček* i wreszcie *Pohádka z kouzelné obálky* (*Bajka o zaczarowanych kopertach*), która poprzez przeniesienie tradycyjnych motywów baśniowych we współczesny świat była kolejnym krokiem autora na drodze do nowoczesnego teatru lalek (za: *Slovník českých spisovatelů, od roku 1945*, Praga 1998, s. 23–24).

zatem jedną z pierwszych antybaśni<sup>61</sup>, która w latach 30. stanowiła awangardę literatury dramatycznej dla dzieci. Należy także dodać, że kompozycję tekstu zbudował na rytmach inspirowanych dziecięcymi piosenkami i wylicznkami<sup>62</sup>. Malik należał zatem do prekursorów nowej sztuki.

Jednocześnie nadal istniał nurt teatru ludowego związany z działalnością lalkarskich klanów tworzących swoje przedstawienia w odniesieniu do długiej rodzinnej tradycji oraz gromadzone przez pokolenia, lalki i dekoracje. Oparciem dla tych zawodowych scen był niezwykle rozbudowany ruch amatorski uzupełniony popularnością domowych teatrzyków lalek, które znajdowały się w większości rodzin. Przedstawienia oparte były w zasadzie na dwóch formach: *variété*, złożonym z lalkowych numerów opartych na zabawnych monologach lub dialogach lalek oraz popisach technicznych i tradycyjnym teatrze marionetkowym.

W Polsce sytuacja była zasadniczo różna – przez prawie 40 lat lalkarstwo dopiero zaczynało tworzyć własne formy egzystencji oparte przede wszystkim na szopce oraz koncepcjach teatru edukacyjnego. Niemniej, powstało kilka ważnych ośrodków lalkarskich (Warszawa, Śląsk, Poznań, Wilno) oraz jedna stała scena – warszawski Baj – o dużych wpływach, prowadząca szeroką działalność promującą teatr lalek, jako formę aktywności artystycznej dzieci i dla dzieci. Pojawiło się także kilkoro autorów tekstów lalkowych, dzięki którym zaczęła formować się literatura drama-

<sup>61</sup> W dzisiejszym świecie odbiorcy sztuki, także dzieci, przywykli do kanonu postmodernistycznych chwytów takich jak interpretacja antroposfery jako gry: pastisz, cytaty, świadomość przyjętej konwencji, intertekstualność, paradoksalne skojarzenia, dowolne komponowanie form i znaczeń. Dzisiejsze opowieści nazywane bajkami czy nawet baśniami to mozaiki zbudowane z przytoczeń i przekształceń wcześniejszych motywów, a sam cytaty służy prowadzeniu, w różnych celach, własnej gry autora. Baśń magiczna należała przede wszystkim do kultury oralnej, a jej motywy wpisywały się w stałą strukturę i były odbiciem najbardziej pierwotnego ludzkiego postrzegania i rozumienia świata. Opierała się na metaforach i symbolach głęboko zakorzenionych w ludzkiej podświadomości (por. B. Bettelheim *Cudowne i pożyteczne, czyli o znaczeniach i wartościach baśni*). Antybaśnie w różny sposób deformują starą strukturę, odwracają znaczenia symboli, wyprowadzają akcję z symbolicznych miejsc do rzeczywistego świata. Ten rodzaj myślenia tak charakterystyczny dla naszej współczesności był w latach 30. XX w. całkowicie nowy.

<sup>62</sup> Warto wspomnieć w tym miejscu także polski tekst Marii Kownackiej *Cztery mile za piec*, wydany w 1937 r., a napisany dla warszawskiego Teatru Baj, który również oparty został na rytmach i tekstach wyliczników, gier i piosenek dziecięcych. Ten sposób myślenia o nowym teatrze dla dzieci był znany także w Polsce.

tyczna dla dzieci<sup>63</sup>. Działało także wielu lalkarzy, którzy w ramach wędrownych scen podnosili swoje zawodowe kwalifikacje i popularyzowali swoją sztukę budując pierwsze zręby polskiej tradycji lalkowej. Utworzyło się skromne, ale ambitne środowisko lalkarskie, poszukujące kontaktów ze światem i otwarte na wszelkie możliwości nauki. Wszystko to jednak było dopiero bardzo obiecującym początkiem drogi rozwoju polskich lalek, który został brutalnie przerwany przez wybuch wojny światowej.

II wojna światowa stała się tragiczną cezurą w losach całej Europy. Polska znalazła się w strefie hitlerowskiego terroru, jakiego nie znali ani mieszkańcy Czech, ani Słowacji. Czechosłowacja poddając się bez większych walk ocalała skromną, ale jednak swobodę swoich obywateli. Czesi postawili na przetrwanie: „Gest, który mogliby uczynić czescy mężczyźni 15 marca 1939 r., byłby jedynie gestem samobójczym. Być może pięknie jest przelać krew za swoją ojczyznę, czyniąc bohaterski gest. Myślę nawet, że nie jest to specjalnie trudne. My jednak musimy robić coś całkiem innego. My musimy żyć. Musimy oszczędzać każdego człowieka, którego mamy, każdą siłę i siłkę. Nie ma nas wystarczająco dużo, byśmy mogli sobie pozwolić na gesty. Jest nas tu osiem milionów — zbyt mało, zbyt mało na samobójstwa. Ale wystarczająco dużo na życie”<sup>64</sup>. – pisała Milena Jesenská w tygodniku „Přítomnost”. Ofiarami niemieckiej administracji byli przede wszystkim Żydzi oraz działacze komunistyczni; zwalczano ruch oporu i narzucono polityczną kontrolę publikacjom, ale zachowano pozory normalności oraz kontynuacji czeskiego życia kulturalnego i samorządu. „Może to wydać się paradoksem, ale rację ma Černý, gdy twierdzi, że: »Protektorat (...) był wielką epoką naszej poezji (...). Była to nawet ostatnia wielka epoka czeskiej poezji naszych czasów«. Dodać należy, iż była to również wielka epoka w innych dziedzinach kultury”<sup>65</sup>.

Teatry lalek działały początkowo normalnie, ale dość szybko Niemcy zamknęły stowarzyszenie „Sokół”, które animowało większą część amatorskich zespołów lalkowych. Jednym z najważniejszych działaczy na rzecz zachowania autonomii i swobody twórczej lalkarzy czeskich był Jan

<sup>63</sup> Na przykład Maria Kownacka, Lucyna Krzemieniecka, Kazimiera Jeżewska, Hanna Januszewska, Ewa Szelburg-Zarębina, Aleksander Maliszewski i in.

<sup>64</sup> Za: M. Szczygiał, *Gottland*, Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2006, s. 57.

<sup>65</sup> Za: J. Tomaszewski, *Czechy i Słowacja*, seria: *Historia państw świata w XX w.*, Warszawa, Wydawnictwo Trio, 2008, s. 100.



Málik, który próbował wydawać pismo lalkarskie „Loutková scena”, pisał aktualne teksty z ukrytym przesłaniem, wspierał działalność innych lalkarzy, przede wszystkim Skupowego teatru Spejbla i Hurvinka. „Było to jednak igranie z ogniem. W archiwach żandarmerii pozostały do dziś donosy o właściwym sensie sztuki”<sup>66</sup>. Wobec coraz bardziej zaostrzającej się cenzury teatry lalkowe powróciły do występów w terenie. Niemniej przez cały okres wojny kontynuowano, choć może w ograniczonym zakresie, działalność lalkowych scen.

Polska stanęła wobec innej rzeczywistości – widma zagłady. W dzienniku Hansa Franka, gubernatora generalnego rezydującego w Krakowie, można przeczytać: „W Pradze na przykład wywieszono wielkie czerwone plakaty podające do wiadomości, że tego dnia rozstrzelano siedmiu Czechów. Powiedziałem sobie wtedy: gdybym chciał przeznaczyć po jednym plakacie na każdych siedmiu rozstrzelanych Polaków, wówczas wszystkie lasy polskie razem wzięte nie wystarczyłyby na wyprodukowanie dostatecznej ilości papieru”<sup>67</sup>. Hitlerowcy traktowali Polskę jak wielki obóz pracy – wymordowali polską inteligencję, zamknęli uniwersytety i polskie szkoły, zakazali wszelkiej działalności kulturalnej. Dotyczyło to także teatru. „Zdecydowana większość imprez lalkowych na ziemiach polskich w latach II wojny światowej odbywała się w warunkach konspiracyjnych. Wynikało to przede wszystkim z chęci podjęcia walki z okupantem, walki propagandowej, a także z potrzeby sprzeciwu wobec najeźdźcy. Teatr lalek okazał się niezwykle użyteczny. Mały, niezbyt kosztowny, łatwy w montażu i przenoszeniu mógł spełniać kilka funkcji: przynieść zapomnienie i ulgę oraz wspomnienie przeszłości podczas przedstawienia szopki Bożonarodzeniowej; rozrywkę i chwilę wytchnienia; mógł zachęcić czy przypomnieć o potrzebie prowadzenia małego sabotażu; był wreszcie namiastką prawdziwego teatru”<sup>68</sup>. W warunkach okupacji wszelkie artystyczne poszukiwania, spory czy konflikty poszły w niepamięć, zniknęły rozgraniczenia gatunkowe, wymieszały się konwencje. Liczyły się pozaartystyczne wartości. Każdy mógł po tę formę teatru sięgnąć i realizować ją nawet w najtrudniejszych warunkach – w obozach koncentracyjnych, w więziennych szpitalach, w oflagach równie dobrze jak w prywatnych

<sup>66</sup> H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*. T. III, *op. cit.*, s. 84

<sup>67</sup> Za: J. Tomaszewski, *Czechy... op. cit.*, s. 102.

<sup>68</sup> M. Waszkiel, *Dzieje... op. cit.*, s. 61.



domach czy nawet na ulicy. Ta skrajnie trudna sytuacja pokazała jednak, że dzięki staraniom lalkarzy przedwojennych zrodziła się w Polsce skromna tradycja lalkowa, dzięki której świadomość tej formy teatru istniała wśród publiczności i nie tylko nie została zerwana lecz ugruntowała się wśród polskich twórców i odbiorców tej sztuki.

# CZĘŚĆ 1

**Od zakończenia II wojny światowej  
do przemian lat 80. XX w.**



# 1.

## Tradycja i socrealizm

Rok 1945 rozpoczynał burzliwy okres formowania się nowoczesnej Europy, a Czechosłowacja, podobnie jak Polska, była w sytuacji ścierających się wewnętrznych sił i trzeba było czasu na uformowanie się państwa. Dopiero na przełomie 1947 i 1948 r.<sup>1</sup> doszło do bezkrwawego przejścia władzy przez Komunistyczną Partię Czechosłowacji i utworzenia nowego rządu, „do którego z rozdania Gottwalda weszli członkowie partii skłonnych współpracować z komunistami”<sup>2</sup>. Od tego momentu można było mówić o polityce rządu obliczonej na dłuższą metę i o wewnętrznej stabilizacji. W ten sposób także Czechosłowacja wchodzi w bezpośredni krąg wpływów ZSRR.

Teatry stały się instytucjami państwowymi subwencionowanymi z kasy ministerstw<sup>3</sup>, co także zobowiązywało teatr do realizacji programów ideowych narzucanych z góry. Prawodawcą teatru lalek państw demokracji ludowej był Siergiej Obrazcow, założyciel i dyrektor Centralnego Państwowego Teatru Lalek w Moskwie. Na jego wzór powstawały podobne teatry centralne w innych krajach Europy Środkowej: w Rumunii, na Węgrzech, także w Czechosłowacji (Ústřední loutkové divadlo w Pradze – 1950). W Polsce inicjatorem stworzenia podobnej sceny był Henryk Ryl,

---

<sup>1</sup> W książce Mirosławy Pindór, *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne*, czytamy: „Przesilenie nastąpiło 20 lutego 1948 r.. Dwunastu ministrów trzech partii – narodowosocjalistycznej, ludowej i socjaldemokratycznej – podało się do dymisji. 25 lutego prezydent Beneš dymisję dwunastu ministrów przyjął i polecił Gottwaldowi uzupełnienie składu rządu” (s. 29).

<sup>2</sup> M. Pindór, *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne*, Katowice 2006, s. 29.

<sup>3</sup> Na mocy ustawy z marca 1948 r. gwarantującej istniejącym teatrom stabilizację finansową.

jednak to się nie udało: „Lalkarze polscy sądzili, że im taki teatr też jest potrzebny, ale pewnie każdy z nich widział siebie na jego czele. Na szczęście nie mieliśmy w Polsce nigdy takiego teatru. Mieliśmy za to różnorodność stylów i brak dyrektyw”<sup>4</sup>.

Spektakle Obrazcowa, prezentowane w ramach tournée po Europie Środkowej (1948–1949) wywoływały ogromny oddźwięk wśród widzów, krytyków teatralnych i lalkarzy. Szczególnie silne wrażenie zrobiła fantastyczna technika animacyjna lalkarzy z Moskwy. Wydawało się, że lalki Obrazcowa żyją i działają jak prawdziwi ludzie. W polskiej prasie Józef Maśliński pisał: „Technika aktorska jest tu na najwyższym poziomie i ta elementarna (głos, śpiew, dykcja, poczucie rytmu), i ta prawdziwa, polegająca na zdolności twórczej mobilizacji swych wyobrażeń o postaci, oparta najwidoczniej o elementy błogosławionej metody Stanisławskiego”<sup>5</sup>. Z kolei Jaszcz (Jan Alfred Szczepański) w „Głosie Ludu” zachwycił się: „Wyzyskanie elementu cudowności jest mistrzowskie zarówno, gdy chodzi o lalki, jak wówczas, gdy sprawa dotyczy efektów świetlnych”<sup>6</sup>. Jan Kott zwierzał się: „Nie potrafię opisać tych przedstawień. Zdumiewają nieprawdopodobną doskonałością techniczną. (...) Jest to teatr olśniewający dowcipem i pomysłowością”<sup>7</sup>, zaś Henryk Vogler zauważał: „Obrazcow stara się uczłowieczyć kukłę, stara się teatr lalek zrównać z żywym teatrem człowieka, sprawy i problemy marionetek rozwiązać sposobami ludzkimi”<sup>8</sup>.

Jak widać, teatr Obrazcowa budował swoje przedstawienia w taki sposób, że lalki w działaniu naśladowały „żywych” aktorów – aktorów ludzi. Sprzyjała temu rozpowszechniona przez Obrazcowa technika animacyjna – jawajka. Zapożyczono ją z tradycyjnego teatru indonezyjskiego (*wajang golek*); cechą charakterystyczną lalki jawajki była możliwość gestykulowania, a co za tym idzie, „pozowania” lalki<sup>9</sup>. Umożliwiało to niezwykle

<sup>4</sup> H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, Łódź, Wydawnictwo POLUNIMA, 2006, s. 33.

<sup>5</sup> Za: J. Sztudynger, *Po wizycie Obrazcowa w Polsce*, „Teatr Lalek” 1950, nr 2–3, s. 59.

<sup>6</sup> Za: *ibidem*, s. 60.

<sup>7</sup> J. Kott, *Obrazcow i lalki*, „Teatr Lalek” 1950, nr 2–3, s. 69.

<sup>8</sup> Za: J. Sztudynger, *Po wizycie Obrazcowa w Polsce*, *op. cit.*, s. 60.

<sup>9</sup> Niezwykle realistyczny ruch postaci osiąga się dzięki charakterystycznej budowie lalki: po pierwsze, animator trzyma w ręku krótki gabit z zamocowaną głową – w ten sposób ręka stanowi jakby przedłużenie szyi; po drugie, ramiona lalki poruszają się niezależnie od ruchu szyi; po trzecie, animacja rąk odbywa się za pomocą czempurytów, to jest drutów

realistyczny ruch i pozwalało lalce, która ma przecież zwykle nieruchomą twarz, wypowiadać długie kwestie. Początkowo nawet zrezygnowano z tradycyjnych marionetek, jako lalek zbyt mało realistycznych w wyrazie. Vladimír Just, opisując czeski teatr w systemie totalitarnym, mówi: „Metody Stanisławskiego nie wiązano wyłącznie z grą aktora dramatycznego, ale także z wszystkimi innymi rodzajami teatru. (...) W teatrze lalek prym wiodł trend realistyczno-iluzyjny z użyciem lalek prowadzonych z dołu – jawajek, które dzięki delikatnym ruchom dawały możliwość takiej animacji, że przypominały człowieka. W związku z tym, że i teatr lalek miał dawać złudzenie prawdziwego życia, wyrzucono z niego tradycyjne marionety. Teatr lalek rezygnował ze swojej tożsamości na rzecz upodobnienia się do teatru żywych aktorów”<sup>10</sup>.

Dążność do realizmu trafiała zatem na podatny grunt rozszerzającej się doktryny realizmu socjalistycznego. Podstawowym założeniem była tu idea sztuki „socjalistycznej w treści i narodowej w formie”. Ta forma właśnie miała być oparta na realizmie, historyzmie i sztuce ludowej, ponieważ odbiorcą miał być prosty człowiek – chłop, robotnik. Tu łatwo było odnaleźć związki z lalkowymi bohaterami popularnymi. Na przykład postać Kašpárka, od początku będąca czynnikiem utwierdzającym odrębność narodową Czechów, wywodziła się przecież z nizin społecznych. Właśnie na tym polu tradycja czechosłowackiego lalkarstwa spotkała się zatem z polityczno-artystyczną doktryną socrealizmu, która jako jedynie słuszna, wdrażana była poprzez naciski polityczne, we wszystkich krajach demokracji ludowej. W ten sposób czechosłowackie teatry lalek ugrzęzły w tradycji, zmodyfikowanej nieco zgodnie z duchem realizmu socjalistycznego.

Lalkarskim prawodawcą w Czechosłowacji stał się Jan Malík: „Henryk Ryl, po wizycie w Czechosłowacji w roku 1952, stwierdził, że wszystkie teatry zawodowe i amatorskie, które w tym kraju widział, były tylko odbiciem teatru Jana Malíka. Ten brak indywidualizmu przypisywał naciskom politycznym. Erik Kolár próbował dyskutować z nim w tej sprawie,

---

umocowanych do ręki lalki, która posiada ruchome stawy. Technika gry polega na przekazaniu rytmu działania ludzkiego ciała (ciała animatora) na lalkę, niemal scalenie się z nią – animator tworzy z lalką jedność.

<sup>10</sup> V. Just, *Divadlo v totalitním systému*. W: *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*, Praga, Divadelní ústav, 1995, s. 29.

by w końcu przyznać mu rację”<sup>11</sup>. Nowy, realistyczny sposób gry lalką, a także organizacja nowych teatrów bardzo przypadła do gustu czechosłowackim twórcom i organizatorom scen lalkowych po wojnie. Henryk Jurkowski pisze: „Zdaje się, że lalkarze czescy, którym przewodził Jan Malík, dyrektor artystyczny Centralnego Teatru Lalek w Pradze, najbardziej wzięli sobie do serca nowe idee”<sup>12</sup>. Premiera ŮLD ze stycznia 1952 r. *Hrdinové severu* (*Bohaterowie z północy*), uznana przez Pavla Vašíčka za „flagowy statek” lalkowego socrealizmu, a zrealizowana przez Jana Malíka, charakteryzowała się wielką dbałością o szczegóły – doskonały model samolotu startował z lodu, a kry pękały, jawaiki jeździły na nartach, a kiedy hamowały, spod nart wypryskały fontanny śniegu, zaś na ścianie namiotu radiotelegrafistów pojawił się miniaturowy portret Stalina („Loutky se vskutku producovaly nic jině než jako živě persony!”)<sup>13</sup>.

Jednak podejście do lalek w stylu Obrazcowa paradoksalnie pozwoliło Czechom z jednej strony rozwijać w kierunku realizmu niektóre formy teatru tradycyjnego, z drugiej strony dało możliwość zwrócenia się ku tworzeniu w teatrze rzeczywistości poetyckiej. Było to czymś nowym na tle form tradycyjnych teatrów lalkowych, które przedstawiały świat poprzez karykaturę, satyrę obyczajową czy nawet polityczną. Czyniły to jednak często za pomocą krótkich scen – numerów, które wchodziły w skład lalkowego variété.

W Polsce sytuacja historyczna postawiła lalkarzy w podobnym położeniu. Jednak tu tradycja lalkarska była o wiele skromniejsza: barwna i ciekawa polska szopka kolędnicza – teatr ludowy, ale i sezonowy, kilka prywatnych teatrów działających w Wielkopolsce, na Pomorzu, w Wilnie czy na Śląsku, kilku działaczy – lalkarzy aktywnych w okresie międzywojennym oraz doświadczenia pedagogiczno-artystyczne warszawskiego teatru Baj nie mogły równać się z kilkusetletnią tradycją lalkarską sąsiadów zza południowej granicy. W Czechach dzieci od najmłodszych lat stykały się z tą formą ekspresji twórczej, a małe scenki lalkowe stanowiły częste wyposażenie pokoju zabaw dziecięcych, gdyż na przełomie XIX i XX w. teatr lalek przeżywał w Czechach swój renesans: „W tym czasie, głównie dzięki

<sup>11</sup> H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, op. cit., s. 42.

<sup>12</sup> H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek w XX w.*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza, „Errata”, 2002, s. 42.

<sup>13</sup> P. Vašíček w eseju *Jan Schmid, loutky, souvislosti*, „Loutkař” 2007, nr 4, s. 162.

seryjnej produkcji lalek i teatrzyków domowych, czeski teatr lalkowy potrafił się na trwale usytuować w kulturze masowej, codziennej, znaleźć swoje miejsce w obyczaju gromadnego świętowania i w rytuałach rodzinnego spędzania wolnego czasu<sup>14</sup>. Kateřina Dolenská pisze: „w tamtym czasie nie było rodziny czy grupy przyjaciół, które nie posiadałyby własnego teatrzyku marionetkowego. Grano w każdy weekend – imponujące było ówczesne ukochanie lalek, związana z tym produkcja spektakli, powstawanie teatrów i dekoracji. Tradycja teatru lalkowego mocno zakorzeniła się w czeskiej kulturze i nie zniszczył jej nawet okres reżimu totalitarnego”<sup>15</sup>. Potwierdzeniem może być wypowiedź współczesnego czeskiego reżysera, Petra Nosálka, który wspomina: „[Moja droga do teatru] zaczęła się bardzo wcześnie, w dzieciństwie, od zabawy starym XIX-wiecznym teatrzykiem lalkowym, pieczołowicie przechowywanym w wiejskim domu moich dziadków. Miałem wtedy 8–9 lat, ale z perspektywy widzę, że ten prezent od dziadka miał istotny wpływ na moje życie”<sup>16</sup>.

Brak w Polsce tak wyraźnej lalkarskiej tradycji był jednym z powodów, dla których po wojnie sceny lalkowe poszły odmienną drogą artystyczną. Obok pedagogów teatru lalek tworzyli plastycy. Krakowski Teatr Groteska Władysława Jaremy (1945) czy Niebieskie Migdały Janiny Kilian-Stanisławskiej (1946<sup>17</sup>) były dobrym początkiem dla ukształtowania się plastycznego myślenia o inscenizacji lalkowej. Dawała ona twórcom ogromną przestrzeń budowania nowych światów, ucieleśniania plastycznych wizji i kreacji teatru wyobraźni.

Obecność Obrazcowa w Polsce potwierdziła dualizm ideowy wewnątrz polskiego środowiska lalkarzy. Jedni w zgodzie z socrealizmem uważali, że lalka po prostu zastępuje żywego aktora i stawiali na teatr imitatorski – stąd rozpowszechnienie się lalki jawałki. Inni widzieli w lalce aktora specyficznego, którego plastyczna forma niesie treści symboliczne.

<sup>14</sup> J.R., *Fausty, smoki i utopce ze Złotej Pragi*, „Teatr Lalek” 1992, nr 1–2, s. 22.

<sup>15</sup> K. Dolenská, *Mapa czeskiego lalkarstwa*, „Teatr Lalek” 2010, nr 1, s. 7.

<sup>16</sup> Nosálek z Ostrawy – rozmowa Lucyny Kozień z Petrem Nosálkiem, „Teatr Lalek” 2010, nr 1(99), s. 17.

<sup>17</sup> Janina Kilian-Stanisławska utworzyła Niebieskie Migdały w Samarkandzie w 1944 r. Do Polski przywiozła swój teatr w roku 1946 na fali repatriacji Polaków ze Wschodu. Najpierw Niebieskie Migdały działały w Krakowie, ale bardzo szybko Kilian-Stanisławska przeniosła się do Warszawy, gdzie teatr zmienił nazwę na Teatr Lalka i stał się znaczącym ośrodkiem poszukiwań artystycznych.



W tym drugim ujęciu realistyczne odwzorowanie świata w spektaklu nie ma takiego znaczenia, gdyż główny nacisk położony jest na metaforę. Jan Sztudynger pisał: „Teatr moskiewski górował nad ówczesnymi teatrami polskimi techniką poruszania, atmosferą i konsekwencją całości, natężeniem ambicji, wygraniem w najdrobniejszych szczegółach, precyzją ruchów, demokratycznym podejściem do widza, dyskrecją tendencji społecznej, słowem pod bardzo wielu względami. Pod jednym tylko względem polski teatr lalek nie ustępował Obrazcowowi, a chwilowo może nawet go przewyższył. Koncepcją plastyczną, walorem plastycznym teatru lalek”<sup>18</sup>.

Ta specyficzna forma teatru lalek oparta na metaforze zaczęła formować się od razu po wojnie i pomimo socrealistycznych nacisków stała się najważniejszym nurtem polskiego teatru lalek. Nawet Henryk Ryl, który szybko związał się z nowymi socrealistycznymi tendencjami, a do końca życia pozostał orędownikiem lalki jako jedynego medium w teatrze lalek, walcząc z „nielalkowymi” rozwiązaniami inscenizacyjnymi, poszukiwał coraz to nowych form wyrazu. Henryk Jurkowski pisze: „Ryl w przedstawieniu sztuki »Wesoła maskarada« (1949) wprowadził na scenę maski. W »Kolorowych piosenkach« (1949) lalki witrażowe. W »Sambo i lew« posłużył się maskami, aktorami, lalkami i »nietypowymi dekoracjami«, które powstawały ze sprzętów w »mieszkaniu« Autora sztuki. (...) Z fotela powstawała karetka, obrazy wiszące na ścianach ożywały, kanapa była statkiem, fikus stojący pośrodku pokoju zamieniał się w afrykańską dżunglę. Firanka podświetlona na czerwono wyobrażała pożar murzyńskiej wioski. Otrzymując funkcje sceniczne, przedmiot stawał się elementem teatralnego świata”<sup>19</sup>. Mamy więc tu do czynienia z rodzajem teatru odwołującego się do wyobraźni widza.

„Pod koniec lat czterdziestych Ryl poznał Jana Málíka, dyrektora Praskiego Teatru Artystycznego, działacza teatralnego na skalę międzynarodową. Związana wówczas przyjaźń przetrwała ponad ćwierć wieku”<sup>20</sup>. Henryk Ryl, będąc w Pradze w 1952 r., z pewnością widział przedstawienia realistyczne Málíka, które, podobnie jak teatr Obrazcowa, musiały zrobić na nim duże wrażenie, bo w swoim teatrze w Łodzi także poszedł

<sup>18</sup> J. Sztudynger, *Po wizycie Obrazcowa w Polsce*, op. cit., s. 59.

<sup>19</sup> H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*. T. III, op. cit., s. 161.

<sup>20</sup> H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, op. cit., s. 86.

tą drogą, realizując *Lekarza mimo woli* Moliera (1954)<sup>21</sup>. W inscenizacji tej realistyczna animacja lalek osiągnęła doskonałość, ale niespodziewanie dla samego twórcy właśnie ów lalkowy realizm znalazł w niej swoje zaprzeczenie: było to zderzenie lalki – formy plastycznej i jej nieprawdziwych uczuć z ich ludzką motywacją całkowicie realistycznych działań.

Uświadomiło to wielu twórcom, że teatr lalek należy do tych specyficznych konwencji, których istotą jest teatralność, sztuczność scenicznego świata, w którym rządzą znak i metafora. Henryk Ryl należał niewątpliwie do tych twórców, którzy pełni nowych pomysłów i ciekawości wciąż próbują wielu różnych rozwiązań scenicznych. Jednak jego despotyczny charakter i upór w głoszonych tezach zamykał go na odmienność poszukiwań twórczych innych artystów i nie zjednywał mu przyjaciół. Dlatego dużo większe poruszenie w polskim środowisku lalkarskim wywoływała działalność adwersarzysty Ryla.

W 1955 r. w krakowskiej Grotesce Władysław Jarema wystawił spektakl *Babcia i wnuczek, czyli Noc cudów* według Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. W przedstawieniu bohaterowie pozytywni zdejmowali maski, demonstrując w ten sposób swoje człowieczeństwo w przeciwieństwie do postaci reprezentujących świat głupoty i przesądów. Jednocześnie funkcja masek prowadziła także do podkreślenia teatralności.

W inscenizacji warszawskiego teatru Lalka – *Guignol w tarapatach* Jana Wilkowskiego (1956) – zasada nakładania i zdejmowania masek wprowadzona została w nowy sposób, a zestawienie lalki i rekwizytu z żywym aktorem tworzyło nową jakość. Do budowania teatralności służyły także songi wprowadzone do widowiska na wzór epickiego teatru Bertolta Brechta.

W Będzinie w 1958 r. Jan Dorman zerwał z konwencją parawanową w przedstawieniu *Krawiec Niteczka* wg Kornela Makuszyńskiego i stwo-

---

<sup>21</sup> Może warto dodać, że 7 marca 1957 r. w teatrze szkolnym praskiej DAMU także zrealizowano Molierowskiego *Lekarza mimo woli* w reżyserii młodego polskiego studenta, Ryszarda Zawadskiego, pod opieką artystyczną Jana Malika. A przecież sztuki Moliera nie należały do lalkowego repertuaru, zwłaszcza w konserwatywnej pod tym względem Czechośłowacji. Można zatem sądzić, że tym razem to Malik zainspirował się Rylem i namówił studentów do sięgnięcia po ten tekst. Jednak rok 1957 to były już inne czasy i – jak się wydaje – praska inscenizacja była próbą dyskusji z realistyczną konwencją lalkową, a także poszukiwaniem nowego podejścia do klasyki.

rzył nowy typ spektaklu lalkowego, który sam nazwał teatrem zabawy. W ten sposób formowała się specyfika polskiego teatru lalek.

Nie dziwi zatem fakt, że w czechosłowackim czasopiśmie „Divadelní zápisník” z Pilzna Josef Träger w artykule *Spotkanie z dzisiejszym teatrem polskim* z 1948 r., pisze: „Słusznym jest pogląd, że polskie lalkarstwo jest bardziej współczesne i artystyczne niż nasze, że nie ma tam widocznego ludowego prapochodzenia i jego wpływu, że posiada więcej inspiracji literackiej i umiejętności sztuki”<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> „Divadelní zápisník” 1948, nr 3–4, za: M. Waszkiel, *Dzieje..., op. cit.*, s. 284.

## 2.

### Pierwsze jaskółki zmian w teatrze lalek w Czechosłowacji

W Czechach dopiero po śmierci Stalina (1953) zaczynają pojawiać się pierwsze próby przełamania tradycyjnego sposobu myślenia o lalkach. Na rozszerzanie się nowych tendencji grunt przygotowano już wcześniej, a wpłynęło na to wiele czynników. Jednym z nich było wznowienie w 1951 r. edycji czasopisma środowiska lalkarzy pod tytułem „Československý Loutkář”, teraz subwencjonowanego przez rząd. Publikowali tam swoje artykuły historycy i teoretycy teatru tacy jak: Jaroslav Bartoš, Jan Malík, Erik Kolár, a później Miroslav Česal. Drugim ważnym elementem było powstanie w 1952 r. w Pradze Wydziału Lalkarskiego Akademii Sztuk Pięknych (Lotkářská katedra, Divadelní fakulta, Akademia múzických umění, w skrócie: DAMU), na którym zaczęli studia młodzi adepci tej sztuki. Bardzo szybko scena szkolna Loutka stała się katalizatorem dyskusji o kształcie nowego teatru lalkowego. Najgłośniejszą premierą było przedstawienie wyreżyserowane przez prof. Zděnka Raifandę, oparte na klasycznym tekście: *Oldřich a Božena aneb Posvěcení v Hudlicích čili Založení posvěcení svatováclavského* (01.07.1956), przygotowane przez II rocznik studentów. W widowisku wzięli udział także studenci III i IV rocznika, a wśród nich Michał Zarzecki, student z Polski, którego aktorskie popisy zostały zauważone przez krytyków. Żadna inna inscenizacja nie odbiła się tak szerokim medialnym echem jak ta właśnie. Dyskutowano o pryncypiach, o tym, czy młodzi twórcy mogą bezceremonialnie traktować klasyczne teksty, dokonując zmian i nowych interpretacji, ale przede wszystkim rozważano problem samego sposobu kształcenia lalkarzy. Najważniejszy wydaje się tu głos Erika Kolára, który mówił: „Jego pierwszym zadaniem nie jest służyć publiczności – jak to jest we wszystkich teatrach

– lecz służyć szkole: aby studenci mogli w praktyce pokazać, czego teoria ich nauczyła, dać im doświadczenie i przygotować ich, w miarę możliwości, do pracy w teatrze. Teatr studencki musi przede wszystkim dać solidne fundamenty przyszłego rzemiosła. A poza tym musi pomagać rozwijać artystyczną osobowość poszczególnych studentów. Dlatego studenci muszą grać różnymi technikami lalkowymi sztuki napisane zarówno prozą, jak i wierszem, muszą grać dla dzieci w różnym wieku i również dla dorosłych, muszą potrafić zagrać w sztuce role bohaterów zwierzęcych i dzieci, ale także muszą potrafić zagrać bohatera realistycznego lub postacie bajkowe. (...) I dopiero na drugim miejscu jest repertuar, podyktowany wyborem takich tekstów, które pozwolą zagrać wyjątkową rolę w orkiestrze czechosłowackiego lalkarstwa”<sup>1</sup>.

Jak widać, koncepcja szkoły kazała podejść do zawodu niezwykle szeroko i przygotowywała nowych adeptów w taki sposób, aby mogli sprostać wielu różnym zadaniom artystycznym<sup>2</sup>. Zaprocentowało to później – absolwenci pierwszych roczników szkoły znaleźli się bowiem w awangardzie artystycznych poszukiwań. Należeli do nich m.in. Jiří Srnec, Stáňa Neumannová, Jan Švankmajer, a później Karel Brožek.

Świadomość potrzeby poszukiwań nowych dróg dla teatru lalek miał także największy czeski mistrz – Josef Skupa<sup>3</sup>: „Szukał ideału teatru lalek w lalkach maksymalnie naśladowujących człowieka. Niemniej zdawał sobie sprawę z konieczności podjęcia nowej drogi. Uświadomił sobie, że dokonana w jego teatrze schematyzacja postaci powoduje także schematyzację procesu twórczego”<sup>4</sup>. W połowie lat 50. poparł utworzenie Studia Pracy Twórczej przy Teatrze Spejbla i Hurvinka w Pradze na Vinohradach. Członkowie tego Studia zaczęli wprowadzać inne techniki lalkowe zamiast tradycyjnych marionetek (pacynki, lalki mimiczne, teatr cieni) i zastąpili scenę pudełkową otwartą przestrzenią sceniczną. Należy jed-

<sup>1</sup> P. Vašíček, *Loutkářská katedra DAMU – prvních 20 let (1952–1972)*, „Loutkář” 2013, nr 2, s. 14.

<sup>2</sup> Będzie jeszcze o tym mowa, ale już teraz warto zwrócić uwagę, że w Polsce podobne dyskusje miały miejsce dużo później, w latach 80., co zapewne wiązało się z dużo późniejszym rozwiązaniem problemu kształcenia lalkarzy.

<sup>3</sup> Teatrzyk profesora Josefa Skupy w Pilźnie, przeniesiony do Pragi i przemianowany na Teatr Spejbla Hurvinka, był w Czechosłowacji pierwszym upaństwowionym teatrem.

<sup>4</sup> H. Jurkowski, *Dzieje...* T. III, *op. cit.*, s. 134.

nak dodać, że pacynek znanych z tradycyjnego teatru jesle używano także w czasie II wojny światowej: „teatry posługiwały się marionetkami, które w warunkach występów terenowych czy sytuacji pospiesznych działań sprawiały bardzo wiele kłopotu. Być może w celu ich uniknięcia powstawały teatry stosujące inną technikę lalek. Pierwszym i najważniejszym z nich był zespół pacynkowy PULS (Pražská umělecká loutková scená – praska artystyczna scena lalkowa) założony przez Jana Málika”<sup>5</sup>.

Na Vinohradach grał aktor Josef Pehr, który także dał się poznać jako solista lalkarz. Wprowadził on do swego teatryku pacynkową postać Pe-pička, popularyzując tym samym technikę animacji lalki rękawiczkowej. Jego postać zyskała sławę także dzięki programom początkującej wówczas telewizji czechosłowackiej. Pehr dał też teatrowi kilka tekstów dramatycznych, które zyskały dużą popularność także w Polsce.

Po śmierci Skupy (1957), na bazie D S+H (Divadlo Spejbla a Hurvinka), utworzyła się artystyczna grupa „Salamandr” (Kirschner, Dvořák, Haken, Homola, Vomela), która jako pierwsza zaczęła eksperymentować z tzw. czarnym teatrem (*Velegrandteátr Spejbl* – 1959). Technika ta polega na tworzeniu równoległe do sceny, a co za tym idzie, do publiczności, kurtyny świetlnej, w którą wstawiane są lalki; animatorzy ubrani zupełnie na czarno (dłonie w rękawiczkach i zasłonięte twarze) kryją się w cieniu za ową kurtyną świetlną. Lalki mogą działać w sposób doskonale realistyczny, a nawet surrealistyczny, ale tylko w płaszczyźnie – nie można budować głębi obrazu.

Efekty osiągnięte w tej technice są bliskie stylistyce filmu animowanego, który w latach 50. osiągnął w Czechach niezwykle wysoki poziom za sprawą Jiřego Trnki (1912–1969). On także był uczniem Josefa Skupy, z którym pracował już przed wojną w Teatrze Wakacyjnych Kolonii Ferialiek w Pilźnie. W latach 1936–1937 kierował też własnym teatrem lalek dla dzieci (Dřevěné divadlo), a po II wojnie światowej realizował lalkowe filmy animowane<sup>6</sup>, w których wykorzystał swoje teatralne doświadczenia

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 84.

<sup>6</sup> *Małe zwierzęta i rozbójnicy* (1946, nagroda w Cannes), *Cesarski słowik* (1948, nagrody w Locarno, Nowym Jorku i Paryżu), *Pieśń prerii* (1949, nagrody w Edynburgu i Londynie), *Księżniczka Bayaya* (1950, nagrody w Karlovych Varach, Locarno, Montevideo), *Przygody dobrego wojaka Szwajjka* (1954, nagrody w Karlovych Varach i Montevideo), *Sen nocy letniej wg W. Shakespeare’a* (1959, nagrody w Cannes i Wenecji), *Pasja* (1961, nagroda w Oberhausen), *Ręka* (1965, nagrody w Annecy, Bergamo, Oberhausen).

w pracy z lalką z czasów, gdy sam był aktorem. Jego filmy charakteryzowały się liryzmem i wielką wyobraźnią wizualną. Swoją fascynację filmem animowanym zaraził innych czeskich lalkarzy, zwłaszcza Josefa Lamkę, który zaczął z nim współpracować już z początkiem lat 50., a później całkiem zaangażował się w realizację filmów.

Innym przykładem może być Jan Švankmajer, absolwent DAMU, który w początkach lat 60. utworzył przy teatrze Semafor w Pradze Teatr Masek, gdzie łączył grę lalek z aktorem w masce, a przede wszystkim animację wielkich marionet z aktorem ukrytym wewnątrz lalki. Tę technikę z powodzeniem wykorzystał później w swoich filmach, np. *Don Šajn* (1969). Jego artystyczne działania wyraźnie wkraczały w przestrzeń surrealizmu.

Warto wspomnieć tu po raz kolejny inscenizacje Jana Wilkowskiego i Adama Kiliana realizowane w warszawskiej Lalce. Już 1954 r. w inscenizacji *Wielkiego Iwana*<sup>7</sup> użyte zostały przezrocza jako symboliczny komentarz wizualny do akcji. W *Guignolu w tarapatach* (1956), który znany był w Czechosłowacji dzięki Festiwalowi w Bukareszcie (1958), ale także dzięki występom Lalki na festiwalu w Chrudimiu (1959), twórcy wprowadzili wielość środków wyrazu; obok fotografii stanowiącej tło dla działań lalki i żywego aktora zestawili różne skale rekwizytu i lalki. Podobne rozwiązania, nasycone naiwnym pięknem ludowych obrazów malowanych na szkle, pojawiły się w słynnej inscenizacji *O Zwyrtale muzykancie* (1959). W 1960 r. w przedstawieniu *Zaklęty rumak* wg Leśmiana Adam Kilian po raz pierwszy wprowadził na scenę maski wiklinowe, o których Henryk Jurkowski pisał: „Maska w przypadkach skrajnych była ogromną czapą, która nakrywała aktora<sup>8</sup>. Żonglowanie skalą, zestawianie różnej wielkości elementów pojawia się także w przedstawieniu *Kołędnicy na ulicy*, gdzie lalki przybierają wymiary gigantyczne – niektóre z nich wyrastają na wysokość trzech aktorów. Ma to specjalny wyraz, gdy równocześnie w pokazie szopki tradycyjnej (...) występują kukiełki nie przekraczające 30 cm<sup>9</sup>. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z niemal filmowym sposobem narracji teatralnej. Potwierdza to także inna inscenizacja z 1962 r. – *Mały tygrys Pietrek*. Tu tandem Wilkowski – Kilian zestawiał obraz sceniczny komponowany jakby w przestrzeni dwuwymiarowej z obrazem powiększonym,

<sup>7</sup> Reż. J. Wilkowski, scen. Z. Stanisławska-Hawurkowa (ciotka Adama Kiliana).

<sup>8</sup> H. Jurkowski, *Polski teatr lalek*, „Teatr Lalek” 1969, zeszyt 1–4, s. 16.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

niczym zbliżenie teleobiektywem. Tu również pojawia się specyficznie potraktowana forma lalki: „Tygrys Pietrek był wielką lalką. Okrągła głowa z materii o wyraźnym splocie wydłużała się w dół, w luźny kostium dający kończynom ów niezgrabny trochę ruch, charakterystyczny dla młodych zwierząt”<sup>10</sup>.

Jak łatwo zauważyć, w polskim teatrze inspiracja filmowym sposobem kreacji rzeczywistości pojawia się już z końcem lat 50., pozostaje jednak w sferze odniesień. W Czechosłowacji twórcy po prostu przenieśli swoje koncepcje do filmu. Niemniej łatwo dostrzec wspólnotę poszukiwań formalnych, której wektor zwrócony jest jednak z północy na południe.

Ostatecznie Švankmajer stał się jednym z najbardziej znanych reżyserów animacji poklatkowej. Ciekawe, że pierwszy film (*Johannes Doktor Faust*) zrealizował z Emilem Radokiem, młodszym bratem Alfreda<sup>11</sup>, który wraz ze słynnym scenografem, Josefem Svobodą był twórcą czechosłowackiego pawilonu na Światowej Wystawie EXPO w Belgii (1958), nazwanego Laterna Magika. Stworzono wówczas rodzaj widowiska bez słów opartego na kombinacji tańca, filmu i czarnego teatru. Po wielkim brukselskim sukcesie Laterna Magika stała się stałą sceną w Pradze<sup>12</sup>. Radok i Svoboda użyli tzw. poliekranu – równoległa projekcja filmowa na kilku ekranach dopełniona została elementami teatralnymi. Działanie to, na wskroś nowoczesne, mimo fascynacji odbiorów i prób naśladownictwa, nie znalazło w tamtym czasie właściwego miejsca, przestrzeni ani środków do rozwoju<sup>13</sup>. A jednak zainspirowało wielu twórców do poszukiwań w obrębie nowych środków wyrazu, zwłaszcza światła i filmu.

Początkowo „czarny teatr” wydawał się idealną techniką realizującą założenia socrealizmu, ale bardzo szybko wyszedł poza wyznaczone realizmem granice i wkroczył w przestrzeń poetyckich, często surrealnych obrazów. „Czarny teatr” stał się techniką popularną w Czechosłowacji

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Za: <http://www.csfd.cz/tvurce/3305-jan-svankmajer/>.

<sup>12</sup> Warto dodać, że w teatrze Laterna Magika pracowali także słynny później reżyser filmowy – Miloš Forman, a także Karel Brožek, związany później z teatrem w Pilźnie, a na przełomie XX i XXI w. – z teatrem lalek Ateneum w Katowicach.

<sup>13</sup> Właściwie dopiero koniec lat 90. XX w. przyniósł podobne rozwiązania w teatrze lalek (np. działania Klausa Obermaiera i Chrisa Haringa z Wiednia). Powstaje nawet pytanie, czy można tu mówić o teatrze lalek, ale te rozważania wykraczają poza przedmiot niniejszej pracy.



i wykorzystywaną przez wielu twórców, jak: Jiří Srnec, Jiří Středa, Jiří Jaroš, Josef i Hana Lamkové czy Jiří Procházka<sup>14</sup>.

Pierwsze przemiany w czechosłowackim teatrze lalek dotyczyły więc przede wszystkim rozszerzania form i technik. Wychodzono od poszukiwań zmierzających w kierunku realizmu, ale nieoczekiwanie wkraczano na drogę surrealizmu i wizualności. Zarówno element akcentowania plastyki w lalkowych przedstawieniach, jak i nowe funkcje masek czy żonglowania skalą rekwizytów oraz inspiracja filmem były już wcześniej sprawdzone i wykorzystane w polskim teatrze, o czym była już mowa. Inspiracje przychodzące do Czechosłowacji zza północnej granicy wydają się zatem jak najbardziej możliwe.

Drugi nurt przemian dotyczył form i poetyki realizacji spektakli, który zapoczątkował liryzm przedstawień tworzonych w brneńskim Teatrze Radość przez dwoje artystów: Josefa Kalába i Jarmilę Majerovą (*Tajemství zlatého klíčku*, 1955). Przedstawienie to zrobiło duże wrażenie na Władysławie Jarmie, skoro nazwał je „szczytowym osiągnięciem lalkarstwa na świecie”<sup>15</sup>. Twórcy spektaklu odeszli od szukania rozwiązań scenicznych zaskakujących widza realnością i zwrócili się w kierunku poetyckości teatralnych obrazów. Ostatecznie jednak na przełomie lat 50. i 60. teatr w Brnie zszedł z wyznaczonego przez siebie kursu na rzecz tworzenia przedstawień o tematyce aktualnej i ideologicznie zaangażowanej.

W marcu 1960 r. Josef Kaláb w wywiadzie dla gazety „Młody Front” ogłosił manifest dotyczący nowoczesnego repertuaru dla dzieci, w którym mówił: „Przedstawienia z diabłem, czarownicami i królami, jakie znamy z dawnych czasów, dla dzisiejszych dzieci są już bezpowrotnie nieaktualne”<sup>16</sup>. Nowa linia programowa brneńskiej sceny miała więc realizować nowe edukacyjne funkcje, co wyrażono w deklaracji programowej teatru: „Nie możemy ani na chwilę zapomnieć, że wychowanie estetyczne ma służyć wychowaniu w duchu idei bolszewickiej. Zatem, jeśli teatr lalek ma spełnić swój wychowawczy cel, musi być przede wszystkim głęboko ideowy”<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Według informacji Niny Malíkové i Alice Dubskiej. W: *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, Montpellier 2009, s. 689–690.

<sup>15</sup> P. Vašíček, *Jan Schmid, loutky, souvislosti*, cz. 1, „Loutkár” 2007, nr 4, s. 162.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 163.

<sup>17</sup> *Loc. cit.*

W Polsce z początkiem lat 60. do grupy nowatorów dołączył ośrodek z Poznania<sup>18</sup>, który także sformułował program teatru zaangażowanego: „Traktując naszego widza poważnie – czujemy się zobowiązani do kontaktowania go z problemami współczesnego życia. Nie odmawiając mu prawa do radości i zabawy, a także do wzruszeń – chcemy konfrontować go z różnymi problemami i zmuszać go do zajmowania postawy. Chcemy mówić mu prawdę o złożoności życia, o złożoności świata, o konieczności dokonywania wyboru. To jest nasza potrzeba realizmu. Nie uchylamy się od określenia naszego stanowiska, lecz chętnie posługujemy się niedopowiedzeniami. Uważamy, że prawda samodzielnie zdobyta jest cenniejsza od podarowanej. Uczyc krytycznej oceny postępowania, uczyć myśleć – to główne założenia naszej pracy. Czujemy się także zobowiązani do kontaktowania naszego widza z problemami współczesnej sztuki. Chcemy z nim mówić o życiu językiem współczesnej literatury, współczesnej plastyki, współczesnej muzyki. Uczyc odbierania i przeżywania współczesnych form sztuki – to drugie nasze zadanie”<sup>19</sup>.

Porównując te dwa manifesty, łatwo zauważyć, że przy pewnych podobieństwach dotyczących stosunku nowej sztuki do rzeczywistości rozwiązania artystyczne są skrajnie rozbieżne. Poznańscy artyści stawiali na wszechstronny rozwój osobowości dziecka oparty na myśleniu i wolności, zaś brneńskie idee koncentrowały się raczej na urabianiu dziecka według obowiązujących i – mówiąc wprost – narzuconych idei.

Wracając jednak do realizmu poetyckiego drugiej połowy lat 50. – jego linię kontynuuje, a nawet rozwija praski Centralny Teatr Lalek (ÚLD) pod kierunkiem Jana Malíka. Jego głośne przedstawienie *Slavík* z 1958 r. łączyło realizm działań z poetyckością obrazu scenicznego, co było całkiem odmienne od tradycyjnej formy rewiowych programów marionetkowych. Wydaje się, że dla tych poszukiwań znacząca była współpraca Jana Malíka z Erikiem Kolárem, o którym Miloš Kirschner<sup>20</sup> mówił: „Głosi różnorodność gatunkową teatru lalek i odrzuca zachowawcze, dogmatyczne normy

<sup>18</sup> W tym czasie dyrekcję teatru Marcinek objęła Leokadia Serafinowicz, a do jej najważniejszych współpracowników należeli: Wojciech Wieczorkiewicz, Krystyna Miłobędzka i Jan Berdyszak.

<sup>19</sup> Za: H. Jurkowski, *Polski teatr lalek*, op. cit., s. 27.

<sup>20</sup> Uczeń i następcą Josefa Skupy.

jego twórczości”<sup>21</sup>. Prawdopodobnie dzięki niemu mieszanina realizmu i poezji wzbogacona została o elementy groteski (*Boska komedia* I. Sztoka, 1962), a Jan Malík zaczął coraz częściej zapraszać do współpracy młodych reżyserów, także świeżych absolwentów DAMU, będących zwolennikami poszukiwań artystycznych. W ten sposób w ÚLD zjawił się Jiří Jaroš, który zasłynął wówczas inscenizacją *Krásy Nevídané* (*Cud Krasawica*) Jewgienija Sperańskiego, zrealizowaną w 1962 r. w teatrze w Ostrawie<sup>22</sup>: „Reżyser, wraz ze scenografem Václavem Kábrtem, przezwyciężyli »płaskość« czarnego teatru przez umieszczenie kurtyny świetlnej nad czarnymi schodami, co umożliwiło tworzenie teatralnych obrazów w całej przestrzeni sceny, gdzie rozgrywano doskonałe popisy lalkarskie. Patos tekstu został nasycony plebejskim humorem”<sup>23</sup>. W 1963 r. Jiří Jaroš zrealizował w ÚLD, wraz ze scenografem Václavem Havlíkiem, *Bajaję* Boženy Němcovej, w której lalki ze stylizowanymi rysami twarzy i w uproszczonych kostiumach grały w całej przestrzeni okna sceny. Posłużył się powiększonym rekwizytem działającym w sposób symboliczny, wprowadzając nowy sposób myślenia o konstruowaniu lalkowej rzeczywistości.

Tak oto z początkiem lat 60. otworzyły się wrota nowego sposobu budowania rzeczywistości scenicznej – w scenografii pojawiło się dążenie do uproszczeń, przerysowań i stylizacji, wprowadzono znak i symbol, czerpano z dziecięcej zabawy.

Wydaje się, że znaczącym faktem, będącym odbiciem żywych dyskusji na temat istoty teatru lalkowego, było ukazanie się w roku 1965 studium Erika Kolára *Czy teatr lalek należy do sztuk plastycznych czy do sztuki teatralnej?* Spór dotyczył przede wszystkim pytania, czy teatr lalek jest raczej częścią plastyki – wszak lalka jest formą plastyczną; czy może jest specyficzną formą teatru, w której postać tworzy się poprzez formę plastyczną. Kolár pisał: „A chociaż nie uważam teatru lalek za odmianę sztuki plastycznej, nie mogę nie uznać, że jej udział jest w nim o wiele wyraźniejszy niż w teatrze aktorskim. W teatrze lalkowym postać sceniczną przedstawia się za pomocą dwóch czynników: ludzkiego głosu i wytworu plastycznego w ruchu, którym jest lalka. Ponieważ w teatrze lalek – tak jak w teatrze aktorskim – element plastyczny jest elementem pomocniczym,

<sup>21</sup> Za: H. Jurkowski, *Dzieje...* T. III, *op. cit.*, s. 272.

<sup>22</sup> Por. cz. 2, rozdz. 2, s. 148.

<sup>23</sup> P. Vašíček, *Jan Schmid...*, *op. cit.*, s. 162–163.

podporządkowanym zamiarom inscenizatora, w całości dzieła pełni on rolę »sztuki użytkowej«<sup>24</sup>.

Jak widać, Kolár uznaje teatr lalek za teatr, co w tamtych czasach było ujęciem nowym i – jak pisze Henryk Jurkowski – w dużym stopniu rewolucyjnym<sup>25</sup>. W dawnym teatrze lalek nie mówiono o lalkarzach, lecz o manipulatorach, a postać lalkowa zwykle mówiła zdeformowanym przez pivettę<sup>26</sup> głosem lub mówił za nią ktoś inny. Stąd potraktowanie lalki jako postaci, a animatora jako aktora należało do koncepcji nowych. Nowych – w krajach, gdzie lalkarstwo miało długą tradycję. »Polscy lalkarze, zakładający swe teatry po wojnie, ku zdziwieniu kolegów z zagranicy nazywali swe teatry »teatrami lalki i aktora«<sup>27</sup> – pisze Henryk Jurkowski, co pokazuje, że właśnie ów brak tradycji w polskim lalkarstwie umożliwił nam tworzenie teatrów bez uprzedzeń i ograniczeń. To właśnie mogło być pożywką dla nowego sposobu myślenia o teatrze lalek w Czechosłowacji. Drugim istotnym elementem wypowiedzi Kolára jest zwrócenie uwagi na znaczenie plastyki w przedstawieniu lalkowym. I tu także wpływ polskiego sposobu myślenia o lalkach wydaje się znaczący.

---

<sup>24</sup> Za: H. Jurkowski, *Metamorfozy...*, *op. cit.*, s. 43.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 43–49.

<sup>26</sup> Niewielki instrument wkładany przez lalkarza do krtani, który zniekształcał głos.

<sup>27</sup> H. Jurkowski, *Metamorfozy...*, *op. cit.*, s. 44.

# 3.

## Festiwale

Tuż po wojnie międzynarodowe kontakty Czechosłowacji z innymi krajami były właściwie niemożliwe, a na pewno bardzo utrudnione. Dopiero w drugiej połowie lat 50. relacje takie zostały nawiązane. W przenikaniu wpływów i inspiracji szczególną rolę odgrywały festiwale teatralne.

Festiwale teatralne spełniają wiele różnych funkcji. Przede wszystkim są to spotkania twórców nastawione na prezentacje własnych dokonań oraz oglądanie dokonań artystycznych kolegów. Były i są nadal szczególnie ważne dla środowiska lalkarzy, którzy od zawsze traktowani byli w hierarchii społecznej jeszcze gorzej niż aktorzy. Wspieranie się i tworzenie zawodowych więzi sprzyjających szerokim kontaktom, wzajemne inspiracje – to wszystko miało i wciąż ma ogromne znaczenie.

Pierwsze spotkanie wielu zespołów lalkarskich miało miejsce w Pradze w roku 1929 – przy okazji założycielskiego kongresu UNIMA, międzynarodowej organizacji lalkarzy. W 1937 r. na Światowej Wystawie w Paryżu owe spotkania przybrały formę konkursu teatrów lalek, w którym udział wzięli lalkarze z wielu europejskich krajów, w tym Josef Skupa z Czechosłowacji ze Spejblem i Hurvinkiem.

Po II wojnie światowej pierwszym międzynarodowym świętem lalkarzy był Międzynarodowy Tydzień Teatru Lalek w Brunszwiku w Niemczech, zorganizowany w 1957 r. przez Harro Siegela, profesora Szkoły Rzemiosł Artystycznych i dawnego działacza Instytutu Lalkarskiego III Rzeszy. Nastąpiło pierwsze powojenne otwarcie lalkarskiego okna na świat. Jednak najważniejszym wydarzeniem okazał się Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w Bukareszcie, zorganizowany przez Margaritę Niculescu w 1958 r. Henryk Jurkowski nazwał go „festiwalem przełomu, który

otwierał lalkarstwu drogi ku nowoczesności”<sup>1</sup>. Na festiwalu występował teatr Obrazcowa, Teatr Spejbla i Hurvinka, teatr Hohnsteiner Maxa Jacoba, ale najważniejszymi zjawiskami artystycznymi okazały się dzieła Margarity Niculescu<sup>2</sup>, Jana Wilkowskiego<sup>3</sup>, Albrechta Rosera<sup>4</sup> i Ives’a Joly<sup>5</sup>. To oni zaczęli wytyczać nowy kurs dla teatru lalek. Pavel Vašíček także podkreśla znaczenie festiwalu dla czechosłowackiego lalkarstwa: „Inspiracje przychodziły z Zachodu, ale także z Polski i Rumunii. Szczególne znaczenie miały tu festiwale, zwłaszcza w Brunszwiku (1957) i w Bukareszcie (1958)”<sup>6</sup>. Należy pamiętać, że w tamtych czasach w państwach demokracji ludowej kontakty międzynarodowe były bardzo utrudnione, a żelazna kurtyna dość szczelnie odgradzała wschód od zachodu. Dlatego znaczenia festiwalu teatralnych nie można przecenić: „Spotkanie z polskimi teatrami lalkowymi na różnych festiwalach inspirowało mnie i »dotleśniało«” – wspomina Karel Brožek<sup>7</sup>.

Jan Malík pisał: „Niedawno jeszcze Czechosłowacy poznawali polską twórczość lalkarską wyłącznie z literatury, reportaży i fotografii lub rysunków. Taką formę przybierały relacje nielicznych osób, które Polskę odwiedziły. Sytuacja zmieniła się od czasu Międzynarodowego Festiwalu w Bukareszcie. Do Polski zaczęły przyjeżdżać całe zespoły czechosłowackie. Ogólnopolski Festiwal Lalkarski w roku 1960 i dwa lata po nim Międzynarodowy Festiwal w Warszawie otworzyły drogę bezpośrednich kontaktów”<sup>8</sup>. Należy jednak zaznaczyć, że mimo entuzjazmu, jaki przebiega z wypowiedzi Malíka, wymiana artystyczna teatrów wcale nie była tak żywa.

<sup>1</sup> H. Jurkowski, *Festiwale... festiwale...* W: *Bielskie festiwale lalkowe*, pod red. Lucyny Kozień, Bielsko-Biała, Teatr Lalek Białaluka, 1992, s. 6.

<sup>2</sup> Margarita Niculescu z bukaresztańskiego Teatru Țandarica zaproponowała teatr metaforyczny oparty na plastycznym skrócie i swobodnym poetyckim kojarzeniu obrazów.

<sup>3</sup> Jan Wilkowski reprezentujący Teatr Lalka z Warszawy pokazał przedstawienie własnego autorstwa *Guignol w tarapatach* wcielający w życie idee teatru epickiego Brechta.

<sup>4</sup> Albrecht Roser dał się poznać jako mistrz animacji marionetką, która w jego programach uzyskiwała czysto ludzki wymiar – jego lalki nie tylko poruszały się jak ludzie, ale posiadały jakieś tajemnicze wewnętrzne życie.

<sup>5</sup> Ives Joly pokazał przedstawienie, w którym zamiast lalek występowały zwykłe przedmioty (parasolki, papierowe tuby) czy nagie ludzkie ręce.

<sup>6</sup> Według P. Vašíček, *Jan Schmid...*, *op. cit.*, s. 162.

<sup>7</sup> Rozmowa E. Tomaszewskiej z Karem Brožkiem z 1 września 2010 r.

<sup>8</sup> J. Malík, *Brno...*, *op. cit.*, s. 16.

Zwłaszcza dla teatrów z Czechosłowacji platforma festiwalowej formuły w zasadzie pozostała jedyną umożliwiającą takie czechosłowacko-polskie kontakty. Jedynym teatrem z Czechosłowacji, który odwiedził Polskę do końca lat 50., i to trzykrotnie (w maju 1949, w czerwcu 1950 i na przełomie kwietnia i maja 1959 r.), było Divadlo Spejbla a Hurvinka Josefa Skupy z Pragi. Teatr ten zagrał w wielu polskich miastach (m.in. w Warszawie, Kielcach, Krakowie, Rzeszowie, Lublinie, Białymstoku, Gdyni, Gdańsku, Katowicach, a także w Łodzi). W czasie dwóch pierwszych pobytów teatr dał w sumie ok. 73 przedstawień<sup>9</sup>. Dopiero pod koniec 1959 r. do Poznania przyjechał teatr z Liberca – Krajská loutková scena. Jak pisze Mark Waszkiel<sup>10</sup>, koniec lat 50. przyniósł stopniowy rozwój kontaktów międzynarodowych z krajami demokracji ludowej (Bułgaria, Czechosłowacja, Węgry, Jugosławia), które odbywały się na podstawie umów zawieranych za pośrednictwem Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Jak już zostało powiedziane, polski teatr lalek nie mógł legitymować się tak długą historią i tak bogatą tradycją jak teatr czechosłowacki. Niemniej, ponieważ okres powojenny był mocno zdeterminowany radziecką ideologią nakazującą tworzenie sztuk realistycznych nawiązujących do ludowej tradycji z dydaktyzmem w tle, polski teatr lalek, otwarty na plastykę i poszukujący nowych dróg, był inspirujący dla kolegów zza południowej granicy. Znaczącym przedstawieniem był na przykład *Guignol w tarapatach* (1956) Jana Wilkowskiego, przenoszący na grunt teatru lalek brechtowskie idee teatru epickiego (*Verfremdungseffekt*). Mirolav Česal pisał w „Loutkařu” w 1958 r.: „Aktualność warszawskiego »Guignola« nie była aktualnością sztuczną i natrętną, ale harmonijną, organiczną i dlatego była tak wymowna – potrafiła pokazać sprzeciw lalki wobec szaleństwa wojennego, nienawiść ludzi pracy do łajdactw i łajdaków tego świata. I chyba właśnie dlatego owa aktualność była tak wyrazista – przemawiało do nas ze sceny gorące serce ludzkie, zaniepokojone o losy prostego człowieka w spragnionej krwi maszynierii naszego wieku”<sup>11</sup>.

Inną inscenizacją Wilkowskiego, która zrobiła wrażenie na krytykach czechosłowackich, był *Zaczarowany fortepian* (1957), w którym rozwiązania sceniczne nasycone były poetycką metaforą. W 1957 r. Erik Kolár

<sup>9</sup> Za: M. Waszkiel, *Dzieje...*, op. cit., s. 288 i 292.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 348.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 320.

mówił: „W warszawskim teatrze »Lalka« widziałem inscenizację Jana Wilkowskiego »Zaczarowany fortepian«, przeznaczoną dla dzieci w wieku przedszkolnym. Użyto w niej środków metaforycznych, np. w miejsce deszczu pojawiły się konewki, słońce było różowym balonikiem itp. Co ciekawe, dzieci doskonale rozumiały poetycki język sceny. Jakże cudowną lekcją poezji było to przedstawienie”<sup>12</sup>.

Bukaresztański festiwal obudził zainteresowanie czechosłowackich kolegów polską twórczością lalkową. Był także prawdopodobnie bezpośrednim przyczynkiem do zaproszenia polskiego teatru Lalka z Warszawy na VIII Festiwal Amatorskich Teatrów Lalek w Chrudimiu, który odbywał się od 4 do 11 lipca 1959 r. Był to rok, w którym festiwal po raz pierwszy przyjął formułę międzynarodową, a warszawska Lalka była jedyną profesjonalną sceną zaproszoną jako gość festiwalowy. Publiczności zaprezentowano dwa głośne przedstawienia: *Guignol w tarapatach* Wilkowskiego oraz *O Zwyrtałe muzykancie* duetu Wilkowski – Kilian<sup>13</sup>. Czechosłowackie środowisko poruszyła nie tylko forma, choć bezsprzecznie zarówno w *Guignolu*, jak i w *Zwyrtałe* rozwiązania plastyczne robiły wielkie wrażenie, ale także fakt, że twórcy mieli coś do powiedzenia na temat współczesnego świata: „Czujemy, że tu nie chodzi już tylko o sposób gry zespołu, ale o gorące ludzkie słowo, osądzające sprawy życia i problemy współczesnej doby. A wydaje mi się, że to właśnie jest w sztuce najważniejsze” – pisał w festiwalowym Biuletynie Zdeněk Bezděk. Inny recenzent, Vojtěch Cinybulk, pisze: „Przedstawienie »Lalki« w Chrudim oddziało na mnie przede wszystkim swą artystyczną siłą. Prostymi środkami osiągnięto wielkie rezultaty (symboliczny obraz wojny, *Guignol* w więzieniu). Artystyczna konsekwencja (rytm, kontrast, umiar w stylizacji) była dla mnie twórczą zachętą, cała inscenizacja zaś źródłem artystycznych podniet”<sup>14</sup>. Wizyta ta stała się więc ważnym elementem we współpracy artystycznej lalkarzy polskich i czechosłowackich.

Innym dowodem zainteresowania polskim teatrem w Czechosłowacji może być także fakt zaproszenia na gościnne występy do Brna w roku 1963

<sup>12</sup> H. Jurkowski, *Dzieje...* T. III, *op. cit.*, s. 172.

<sup>13</sup> Pokazano tam także film Jerzego Kadena *Kulisy bajki*, nakręcony podczas przedstawień *Dziewczynki z kraju chryzantemy* Świrszczyńskiej, zrealizowanego w Teatrze Baj w Warszawie (za: M. Waszkiel, *Dzieje...*, *op. cit.*, s. 342).

<sup>14</sup> Za: H. Jurkowski, »Lalka« w Chrudim, *op. cit.*, s. 9.



trzech polskich teatrów. Przypadkowo (lub nie) pobyt Polaków zbiegł się w czasie z II Ogólnopanstwowym Przeglądem Czechosłowackich Zawodowych Scen Lalkowych, który odbył się od 22 do 29 czerwca. W ten sposób na – wydawałoby się – wewnętrznej imprezie czechosłowackiego środowiska lalkowego na scenie im. Juliusza Fuczika w Brnie wystąpiły: teatr Marcinek z Poznania ze spektaklem *Pietruszka na wagarach*. *Przemiany Pietruszki*, Państwowy Teatr Lalki i Aktora z Lublina ze spektaklem *Tygrysiątko* oraz Teatr Dzieci Zagłębia z Będzina ze spektaklem *Koziołek Matołek*. Doboru zarówno reprezentacyjnych teatrów, jak i repertuaru dokonało polskie Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Połączenie w czasie i miejscu występów polskich i czechosłowackich lalkarzy oficjalnie nie zostało w Czechosłowacji zbyt dobrze przyjęte, co wyraził z przekąsem Jan Malík w artykule pt. *Brno – zaimprovizowana gościna* wydrukowanym w polskim piśmie „Teatr Lalek”. Jednak spektakle wszystkich trzech zespołów odebrano dobrze. Ten sam J. Malík pisał: „Polski zespół reprezentacyjny wykonał na gościnnych występach naprawdę dobrą robotę. Wszystkie trzy zespoły pokazały godne uwagi opanowanie lalkarskiego rzemiosła. Wyróżniły się kulturą słowa, tanecznością, rytmicznością i śpiewnością, scenicznym zdyscyplinowaniem i zapałem. Poznaniacy wzbudzili u czechosłowackiej widowni serdeczne zainteresowanie, będzińscy sprowokowali dyskusję ciekawą inscenizacją, lublinianie zebrali zasłużone oklaski za wdzięcznie skomponowane przedstawienie adresowane do dziecka nie tylko programowo, ale i z przekonania”<sup>15</sup>.

Otwierają się zatem artystyczne granice, a przepływ informacji i inspiracji przyspiesza przemiany i tworzenie się nowoczesnego teatru lalek. Niebagatelną rolę w tym procesie odgrywają festiwale teatralne. Szczególnie ważny był festiwal, który powstał w Bielsku-Białej za sprawą dyrektora Teatru Lalek Banialuka Jerzego Zitzmana.

Bielski teatr już w połowie lat 50. wyjeżdżał na gościnne występy do Ostrawy. W 1957 r. dwa przedstawienia: *Dziki łabędzie*<sup>16</sup> i *Czarodziejski garnek*<sup>17</sup> zagrano na scenach w Czeskim Cieszynie, Karwinie, Bystrzycy

<sup>15</sup> J. Malík, *Brno...*, op. cit., s. 17.

<sup>16</sup> Kazimiera Jeżewska *Dziki łabędzie*, reż. Irena Wojtucka, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Julian Łuciuk, prem. 26.05.1957 r.

<sup>17</sup> Urszula Damm-Wendler *Czarodziejski garnek*, reż. Irena Wojtucka, scen. Jerzy Zitzman, muz. Krzysztof Penderecki, prem. 05.09.1957 r.

i w Ostrawie. Dziesięć lat później odbyło się kolejne turnée Banialuki po terenach przygranicznych: Ostrawa, Hawirzów, Trzyniec, Frydek-Mistek, Karwina, Czeski Cieszyn. Pokazywano wówczas aż dwa spektakle: *Baśniowy las* i *Bajka o dobrym smoku*<sup>18</sup>. W latach 70. takich wizyt za południową granicą było coraz więcej: w 1971, 1972, dwukrotnie w 1973, 1976, 1979 r. Obszar, na jakim pokazywano polskie spektakle, obejmował przede wszystkim tereny zaolziańskie: Czeski Cieszyn, Trzyniec, Jabłonków, a także duże miasta: Ostrawę i Olomuniec oraz dalsze ośrodki: Bruntal i Pragę. Raz zagrano też w słowackiej Żylinie<sup>19</sup>. Dopiero w 1980 r. doszło do ograniczenia kontaktów ze względu na napiętą sytuację polityczną związaną z wystąpieniami „Solidarności”.

Powyższa krótka kronika dowodzi, że w Bielsku-Białej kontakty polsko-czechosłowackie stały się faktem dość wcześnie i szybko nabrały rozpędu. Było to z pewnością spowodowane przygranicznym położeniem i historycznymi uwarunkowaniami – na Zaolziu mieszkało bardzo dużo Polaków, którzy w wyniku powojennego ustanowienia granic nieoczekiwanie pozostali poza obrębem państwa polskiego.

Jednocześnie warto zauważyć, że wektor tych kontaktów był raczej skierowany w jedną stronę. Teatry z Czechosłowacji rzadko przyjeżdżały do Polski z własnymi produkcjami teatralnymi na zasadach wymiany. Jednak Zitzmanowi udało się przełamać pewne stereotypy: w sezonie 1962/63, kiedy zarządzał Teatrem Lalek Ateneum w Katowicach, zaprosił do współpracy Jarmilę Majerovą, scenografkę z Brna, znaną w Czechosłowacji ze słynnej inscenizacji *Złotowłosej* (1953), zrealizowanej z Josefem Kalábem. W 1975 r. zorganizował gościnną reżyserię w bielskiej Banialuce czeskiego reżysera, Zdenka Miczko z Ostrawy.

Być może ze względu na swoje rozliczne kontakty z twórcami zza południowej granicy Jerzy Zitzman zdecydował się stworzyć festiwal, który byłby płaszczyzną bilateralnych spotkań teatrów polskich i czechosłowackich. W roku 1966 odbyła się pierwsza edycja festiwalu „Bielskie Rendez-Vous”. Wziął w niej udział tylko jeden zespół z zagranicy – Krajské Divadlo Loutek z Ostrawy. W drugiej edycji, w 1967 r., do ostrawskiego

<sup>18</sup> Jan Ośnica *Baśniowy las*, reż. i scen. Andrzej Łabiniec, muz. Tadeusz Kocyba; Ladislav Dvorský *Bajka o dobrym smoku*, reż. A. Łabiniec, scen. Kazimierz Mikulski, muz. Lucjan Kaszycki.

<sup>19</sup> Dane podają za: *Teatr Lalek Banialuka 1947–1997, op. cit.*, s. 137–142.

teatru dołączyło Bábkové Divadlo z Žyliny, a w roku 1970 IV edycja bielej imprezy zyskała wymiar szerszy, na scenie Banialuki obok teatrów polskich i czechosłowackich można było oglądać także teatry z innych krajów bloku socjalistycznego. Ostatecznie impreza zmieniła nazwę na Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek.

Także w Czechosłowacji zaczęły powstawać festiwale teatrów lalek, które zresztą istnieją do dziś. Ciekawe, że najstarszym czeskim festiwalem jest Festiwal Amatorskich Teatrów Lalek w Chrudimiu (Loutkářská Chrudim), od 1952 r. (!). W ramach Festiwalu odbywały się nie tylko pokazy najbardziej interesujących osiągnięć zespołów amatorskich z całej Czechosłowacji, a od 1959 r. także teatrów zza granicy, ale także dyskusje i seminaria szkoleniowe poświęcone różnym zagadnieniom pracy artystycznej. Tam także za sprawą Jana Malíka otwarto w 1972 r. Muzeum Sztuki Lalkarskiej. To potwierdza popularność teatru lalek i jego silną pozycję w kulturze czeskiej.

Pierwszy festiwal profesjonalnych teatrów lalek po wojnie zorganizowano dopiero w 1967 r. w Pilźnie pod nazwą „Skupowa Plzneň”; odbywa się on co dwa lata do dziś. Dowodzi to po raz kolejny, że w Czechosłowacji głód inspiracji i wymiany doświadczeń był duży. W 1973 r. w Liberku powstała Mateřinka, festiwal skupiony na twórczości adresowanej do najmłodszych widzów. Były to jednak lalkarskie spotkania o charakterze krajowym. Potrzeba było politycznych przemian, by Czechy otworzyły się dla świata i w 1995 r. utworzyły festiwal międzynarodowy – „Spectaculo Interesse”. Chyba nieprzypadkowo umieszczono go w Ostrawie, która znajduje się na Zaolziu, a więc na terenie przenikających się wpływów polsko-czesko-słowacko-niemieckich. Po 2000 r. festiwale lalkarskie zaczęły powstawać jak grzyby po deszczu i dziś jest ich dość sporo, choć mają stosunkowo niewielki zasięg i raczej regionalne znaczenie<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Do najważniejszych współczesnych festiwali lalkarskich w Czechach należą: „Přehlídka ke Světovému dni divadla pro děti a mládež” (Praga), „Na Prahu” (Czeskie Budziejowice), „Námořní festival” i „Vlnobiti” (Praga, na łodzi Tajemství Divadla Bratři Formanů), „Mirotické setkání loutek a huby” (Mirotice), „VyšeHrádky” (Praga), Festiwal Divadla Anpu (Brno), Festiwal Divadla Lišeň (Brno), „Pijemy setkání” (Czeskie Budziejowice), a także „Divadlo evropských regionů” (Hradec Kralove), „Příští vlna/Next Wave” (Praga) oraz „Malá inventura” (Praga); za: K. Dolenská, *Mapa českého lalkarstva*, „Teatr Lalek” 2010, nr 1, s. 5.

Na Słowacji również pierwsze festiwale lalkarskie związane były z ruchem amatorskim. Istniała tam długoletnia tradycja takich spotkań, sięgająca okresu międzywojennego. Najważniejszym festiwalem tego typu był „Festival scenicznej żatvy” w Martinie, którego laureaci byli nawet zapraszani na gościnne występy na Małej Scenie SND (Słowackiego Teatru Narodowego) w Bratysławie<sup>21</sup>. To na tym festiwalu występował Teatr Dzieci Zagłębia Jana Dormana.

W 1977 r. w Bańskiej Bystrzycy powstał festiwal „Bábkarská Bystrica”, który „w pierwszym zamyśle miał stanowić platformę do prezentacji słowackich zawodowych teatrów lalek, jednakże po roku 1992 (wcześniej niż w Czechach), po zmianach społeczno-politycznych, jakie nastąpiły w Czechosłowacji, przerodził się w otwarty festiwal międzynarodowy, w którym po raz pierwszy wzięli udział artyści z innych krajów – z Zachodu – z Holandii i USA, z tzw. Wschodu – z Polski i Litwy. W 1994 stał się festiwalem konfrontującym słowackie teatry lalek z teatrem lalek Europy Środkowej i zaproszonymi zespołami światowymi. Pomimo tej trójczłonowości festiwalu, jego dominantę stanowiła konfrontacja teatrów czeskich, węgierskich, polskich i słowackich”<sup>22</sup>. Warto dodać, że organizatorzy Festiwalu ustanowili nagrodę im. Henryka Jurkowskiego<sup>23</sup> – za twórcze osiągnięcia w teatrze lalkowym dla dorosłych<sup>24</sup>. Świadczy to o szacunku, jaki mają Słowacy dla polskiego badacza, krytyka i teoretyka teatru lalek, ale pośrednio także dla polskich dokonań w dziedzinie teatru lalek dla dorosłych.

<sup>21</sup> A. Štefková w artykule *Amatéri v Národnom* pisała: „Po roku 1936, dramacik Ivan Stodola založil tradíciu vystupovania víťazov martinských divadelných súťaží ÚSOD-u na javisku SND, že o inscenáciách písali renomovaní kritici profesionálneho divadla” ([http://www.mestotlmace.sk/download\\_file\\_f.php?id=021472](http://www.mestotlmace.sk/download_file_f.php?id=021472)).

<sup>22</sup> I. Hledíková, *Bábkarská Bystrica – udana konfrontacja regionalna*, „Teatr Lalek” 2000, nr 4, s. 23.

<sup>23</sup> Prof. dr hab. Henryk Jurkowski to jeden z najwybitniejszych na świecie znawców i badaczy teatru lalek, autor fundamentalnych prac dotyczących tej formy twórczości teatralnej wydanych w wielu językach świata, wykładowca Wydziałów Lalkarskich Akademii Teatralnej w Warszawie (Wydział w Białymstoku) i PWST w Krakowie (Wydziały Zamiejscowe we Wrocławiu) oraz gościnny profesor wielu teatralnych uczelni na świecie (w Charleville-Mézières, w Seville i Barcelonie, w Londynie, Stuttgartcie, Sofii, Chicago oraz w praskiej Akademii Sztuk Sceniczych – DAMU).

<sup>24</sup> „Cena Henryka Jurkowského za tvorivý počin v bábkovom divadle pre dospelých”.

W związku z przemianami festiwalu w Bańskiej Bystrzycy miejsce lalkarskich spotkań o charakterze krajowym przejął Festiwal „Bábkova Žilina” w Žylinie.

W ten sposób teatry lalek Czech i Słowacji powoli otwierały swoje podwoje dla gości z zagranicy, a także bez kompleksów prezentowały własne dokonania artystyczne. Jednak najważniejszym, przełomowym momentem, mimo wcześniejszych prób, okazały się przemiany społeczno-polityczne, które rozpoczęły się w wyniku aksamitnej rewolucji w 1989 r.

# 4.

## Pierwsze kontakty z Czechosłowacją Jana Dormana

Pomimo wczesnych prób, bardziej lub mniej udanych, nawiązania artystycznych kontaktów polsko-czechosłowackich wyjazdy polskich teatrów do Czechosłowacji należały raczej do wyjątkowych, podobnie zresztą jak wizyty czeskich teatrów w Polsce.

Trudności w nawiązaniu bliższych kontaktów polsko-czechosłowackich wiązały się z jednej strony z formowaniem się nowego układu politycznego w Czechosłowacji po II wojnie światowej, z drugiej strony z nieuregulowaną i pełną napięcia sytuacją sporu terytorialnego o Zaolzie. Historia tego konfliktu sięga 1918 r., kiedy tworzyła się południowa granica niepodległej, zjednoczonej Rzeczypospolitej Polskiej. Spór opierał się na dwóch zasadniczych fundamentach: struktura narodowościowa wskazywała na większość polską<sup>1</sup>, ale uwarunkowania gospodarczo-strategiczne (bogate zasoby węgla w Zagłębiu Ostrawsko-Karwińskim, rozwinięty przemysł metalurgiczny, linia kolejowa koszycko-bogumińska) powodowały, że rząd Czechosłowacji w żaden sposób nie chciał od tych ziem odstąpić „bez względu na istniejący tam stan narodowościowy”<sup>2</sup>. Należy dodać, że władze Czechosłowacji wielokrotnie i różnymi sposobami próbowały zminimalizować znaczenie ludności polskojęzycznej, posuwając się do zastraszania, szykanowania i szkalowania. Sytuacja taka nie sprzyjała przyjaznym stosunkom polsko-czechosłowackim i tworzyła klimat nieufności i uprzedzeń.

<sup>1</sup> Według ostatniego austriackiego spisu ludności Śląsk Cieszyński zamieszkiwało 54% Polaków, 27,1% Czechów, 18,1% Niemców. Za: M. Pindór, *Polsko-czeskie, polsko-słowackie kontakty teatralne*, Katowice, Wydawnictwo Naukowe i Artystyczne „Gnome”, 2006, s. 19.

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

Po II wojnie światowej niewiele się zmieniło, zwłaszcza w świetle polskiej aneksji Zaolzia w 1938 r. Od maja 1945 do marca 1947 r. konflikt polsko-czechosłowacki przechodził różne fazy, jednak wszystkie one pełne były napięcia, którego źródła należy upatrywać w konflikcie narodowościowym. Powstawały nawet skrajnie nacjonalistyczne koncepcje przesiedlenia Polaków z terenu Zaolzia, wymuszano zmianę narodowości, likwidowano polskie organizacje: Macierz Szkolną, Śląski Związek Literacko-Artystyczny, a potem także polskie szkolnictwo<sup>3</sup>. Sytuację komplikowało nieuregulowanie prawne przebiegu granicy między Polską a Republiką Czechosłowacji. Jednak 10 marca 1947 r., za poparciem Stalina, podpisany został *Układ o przyjaźni i wzajemnej pomocy*, który wprowadził formalnie nie zamykał problemu roszczeń terytorialnych, ale regulował sytuację Polaków za Zaolziem. Ostatecznie dopiero 9 września 1955 r. podpisano w Pradze protokół o wytyczeniu polsko-czechosłowackiej granicy państwowej, a 13 czerwca 1958 r. rządy PRL i ČSRS podpisały porozumienie zamykające spory graniczne<sup>4</sup>. „Lata 1945–1947 jednakże niewątpliwie »przyczyniły się do wzrostu nieufności między narodami: polskim z jednej strony, a czeskim i słowackim z drugiej«. Ugruntowały się negatywne przedwojenne i wojenne stereotypy narodowe”<sup>5</sup>.

Układ z 1947 r., mimo wszystkich niedoskonałości i niedomówień, umożliwił normalizację stosunków polsko-czechosłowackich. Zwłaszcza że towarzyszyło mu podpisanie szeregu umów gospodarczych oraz *Umowy o współpracy kulturalnej między Rzeczpospolitą Polską a Republiką Czechosłowacką*: „W artykule 1. znalazło się m.in. postanowienie o stworzeniu Instytutu Kultury Polskiej i Instytutu Kultury Czechosłowackiej w Polsce, których zadaniem winno być »szerzenie znajomości i studiów kultury czechosłowackiej w Polsce i kultury polskiej w Czechosłowacji«. Wzmiankowano również o popieraniu przekładów »na język polski wartościowych dzieł literackich i naukowych czeskich i słowackich«

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 26–29.

<sup>4</sup> Zatwierdzono na Śląsku Cieszyńskim polsko-czeską granicę z roku 1920 r., na Spiszu linię ustaloną w roku 1924, w pozostałej części linię graniczną sprzed roku 1938 z ziemią kłodzką po jej północnej stronie, korektę graniczną z Czechosłowacją z 1958 r., na mocy której Polska oddała wieś Tkacze, Zieliniec oraz Krasów, a sama zyskała południowy stok szczytu Kocierz koło Przełęczu Szklarskiej oraz wieś Skowronków (gmina Głuchołazy).

<sup>5</sup> M. Pindór, *Polsko-czeskie...*, op. cit., s. 28.

i przekładów »na język czeski i słowacki wartościowych dzieł literackich i naukowych polskich«. Pisano o ułatwieniu współpracy między przedstawicielami nauki, literatury, sztuk pięknych, teatru, muzyki, filmu, radia. Artykuł 3. traktował o szeroko pojętej wymianie kulturalnej: »Obie Wysokie Umawiające się Strony będą popierały na swoim terenie organizowanie wystaw sztuki i innych, jak również koncertów, wartościowych przedstawień teatralnych i artystycznych, audycji radiowych...«<sup>6</sup>.

Powyższe fakty pozwalały nieco optymistycznie myśleć o współpracy artystycznej między naszymi państwami. Jednak w praktyce nie wyglądało to tak dobrze. Niechaj za przykład trudności, na jakie napotykali entuzjaści współpracy polsko-czechosłowackiej, posłuży przypadek Jana Dormana. Jego starania prześledzić można dzięki niecodziennej zapobiegliwości i dbałości Dormana o zachowanie wszelkich dokumentów poświadczających jego artystyczną drogę.

Prawdopodobnie na fali optymistycznych założeń zapisanych w *Umowie o współpracy kulturalnej między Rzeczpospolitą Polską a Republiką Czechosłowacką* Jan Dorman już w 1948 r. podjął starania o nawiązanie kontaktów z Czechosłowacją. Kierował wówczas założonym przez siebie Eksperymentalnym Teatrem Dziecka, który działał pod patronatem Zarządu Głównego Związku Zawodowego Górników w Sosnowcu. Do Sosnowca przyjechała wówczas delegacja czechosłowackich górników z Zagłębia Ostrawsko-Karwińskiego, którzy w ramach swojej wizyty obejrzeli w jego teatrze przedstawienie *Bałwan chwata idzie w świat* (1948) przygotowane przez dzieci. Bardzo ciepły i pełen zainteresowania odbiór przedstawienia pozwalał Dormanowi sądzić, że w ten sposób uda się zorganizować wyjazd zespołu dziecięcego do Czechosłowacji. Początkowo wszystko układało się pomyślnie. W kwietniu 1948 r. w dzienniku „Ostravský Úderník” ukazał się entuzjastyczny artykuł<sup>7</sup>, w którym wyrażony został podziw dla prowadzącego dziecięcy teatr Jana Dormana przede wszystkim za wspaniałe pomysły wychowawcze i organizację zespołu. Gościom z Czechosłowacji podobało się, że nie ma stałego zespołu, a dzieci same dokonują obsady widowisk, że wymieniają się w rolach; dalej zwracali uwagę na ciekawe rozwiązanie inscenizacyjne, w którym postaci grane przez żywych aktorów otoczone były ożywionymi przedmiotami, a także

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>7</sup> *Byli jsme v divadle polských hornických dětí*, Ostravský Úderník, kwiecień 1948, s. 5.



na wciąganie widzów do wspólnej zabawy. „Widzieliśmy spektakl, który swoim aktorskim wyrazem, a przede wszystkim artystyczną uczciwością musi pozostawić w każdym człowieku głębokie wrażenie. Jest to doskonałe połączenie sceny z widownią”<sup>8</sup>.

Równocześnie, za namową Dormana, dzieci z Eksperymentalnego Teatru napisały list otwarty do dzieci z Zaolzia: „Kochane Koleżanki i Koledzy! To nieprawda, że list nasz jest listem do nieznanych dzieci. Znamy Was, bo tak samo chodźcie do szkoły, jak my. (...) Napiszcie do nas po czesku, a my na pewno będziemy umieli odczytać i wszystko zrozumieć. My bawimy się w teatr. Miła to zabawa: raz można być kurą, to znowu kotem, wszystkim czym się chce. I można wtedy i gdać, i miauczeć, i tańczyć, i śpiewać. Chcecie to wyślemy Wam zdjęcia i opowiemy w długim liście o naszym życiu, o szkole, o pracy. A chcecie do nas przyjechać, to przyjdźcie. Zobaczycie jak umiemy się cieszyć. List układaliśmy wszyscy, dużo dzieci, prawie sto. Później, gdy do nas odpisiecie, wyślemy Wam nie jeden, a właśnie sto listów. (...) Pozdrawiamy Was: Dzieci „Teatru Dziecka” Centralnego Związku Zawodowego Górników w Polsce, Sosnowiec”<sup>9</sup>.

Rzeczywiście, po wizycie ostrawskich górników dzieci z Eksperymentalnego Teatru Dziecka zostały zaproszone na małe tournée po Zaolziu – miały odwiedzić Ostrawę, Orłową i Karwinę. Jednak do realizacji tego przedsięwzięcia nigdy nie doszło.

Drugi raz Dorman próbował nawiązać kontakty i współpracę z czechosłowackimi artystami w połowie lat 50., już jako dyrektor profesjonalnej sceny lalkowej Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie. Okazją była realizacja przedstawienia *Awantura w Pacynkowie* (premiera 03.07.1955) wg tekstu Josefa Pehra *Guliver v Maňáškove*. Dorman starał się o spotkanie z autorem w Pradze. Także i tym razem – bez rezultatu.

Następna próba początkowo zapowiadała się nieźle – Dorman napisał list do Václava Havlika, scenografa związanego z ULD i z Katedrą Lalkarską w Pradze. W liście zaproponował mu współpracę. W archiwum Jana Dormana w Będzinie znajduje się odpowiedź praskiego artysty:

„W związku z Pańskim listem: zgadzam się z radością na współpracę z Waszym teatrem, ale definitywną odpowiedź wyślę po zaznajomieniu się z tekstem sztuki, do której mam zaprojektować oprawę sceniczną.

<sup>8</sup> *Loc. cit.*

<sup>9</sup> *Polské děti horníků píší horníkům děv OKD*, „Ostravský Ůderník”, kwiecień 1948, s. 6.

Może Pan także zakomunikować w odpowiednim ministerstwie, że nie będę rościł żadnych pretensji natury finansowej, ponieważ współpracę z polskim teatrem lalek uważam za zaszczyt. Proszę mnie zawiadomić wcześniej o ewentualnych terminach nadsyłania projektów, abym prace dla Was mógł umieścić w swoim planie zajęć. Z tekstem sztuki będzie Pan łaskaw wysłać także krótki opis koncepcji reżyserskiej, a przede wszystkim plany widowni oraz sceny, abym poznał proporcje”<sup>10</sup>.

List pochodzi z 1957 r., a więc jeszcze sprzed pierwszej głośnej premiery Dormana – *Krawiec Niteczka* (premiera 30.06.1958), która wstrząsnęła ówczesnym lalkarskim światem i spowodowała, że Teatr Dzieci Zagłębia (TDZ) stanął w rzędzie najbardziej znanych polskich scen, a jego założyciel okrzyknięty został najbardziej oryginalnym twórcą polskiego teatru lalek. Dlatego niezwykle przychylne zdanie Havlíka o polskim teatrze nie może odnosić się do osiągnięć Dormana, których ten zapewne nie znał zbyt dobrze. Niestety, po raz kolejny starania Dormana zakończyły się fiaskiem.

Dopiero wizyta TDZ w Brnie w 1963 r. ze spektaklem *Koziołek Matołek* była momentem, w którym teatr Dormana stał się znany w Czechosłowacji i od razu wzbudził gorące dyskusje. Nie ma się jednak czemu dziwić – inscenizacja była wręcz szokująco nowatorska w świetle tego, co działo się na scenach lalkowych Czechosłowacji.

*Koziołek Matołek* zaprezentowany w Brnie był kontynuacją antyiluzyjnych poszukiwań teatralnych Dormana. W przedstawieniu tym wstawił na scenę trzy drabiny, między którymi rozpiął dwa pasy materiału pełniące funkcję szczątkowych parawanów. Nad nimi pojawiały się lalki – głowy na kijach. Pod parawanem widoczne były nogi animatorów, które w sposób naturalny komponowały się z lalkami nad parawanem, tworząc postać złożoną z dwóch elementów: głowy i nóg. Aktor zatem nie grał lalką, lecz współtworzył z nią postać sceniczną. Zresztą aktor swym ciałem dopełniał także inne plastyczne elementy, jak np. statyczne, płaskie plansze. Tak było w przypadku postaci Pana Twardowskiego czy marynarzy – aktor nosił planszę z namalowaną twarzą marynarza, dokładając własne nogi czy ręce. Aktorzy Dormana zmieniali role i pełnili różnorakie funkcje przy jednoczesnym ujawnieniu mechanizmu teatralnego. Wszystko

<sup>10</sup> Z listu Václava Havlíka do Jana Dormana z dn. 26.10.1957 r.; Archiwum Jana Dormana w Będzinie.

organizował rytm – działań, wypowiedzianych kwestii – nawiązujący do obrzędu i obyczaju ludowego.

Taka inscenizacja stanowiła doskonały materiał do krytyki artystycznej, która choć zasadniczo dotyczyła przedstawienia TDZ, w tle wyraźnie odwoływała się do pryncypiów i dyskusji o kształcie i kierunkach rozwoju nowego teatru lalek. Jan Malík, organizator i szef Centralnego Teatru Lalek i Katedry Lalkarskiej DAMU w Pradze, który prowadził czechosłowackie lalkarstwo ku realizmowi wyrażającemu się w naśladownictwie zachowań ludzkich z elementami fantastyki; wprowadził do czechosłowackich teatrów lalkę jawną i radziecki repertuar; odwoływał się do literackich wartości repertuaru, był zatem najważniejszą i najbardziej wpływową postacią czechosłowackiego lalkarstwa, mimo pewnych zastrzeżeń, pozytywnie ocenił stylistykę dormanowską:

„Typową cechą reżyserii Dormana jest jednoczesne eksponowanie na dużej scenie lalek i żywych aktorów w pomysłowo rozwiązanych kostiumach. Fantazja reżysera prowadzi roztańczony i doskonale rytmiczny spektakl od poetyckiego liryzmu przez pełne temperamentu wstawki choreograficzne i groteskę, do ostrej karykatury. Byłoby niedorzecznością przytakiwanie tym, którzy wytykają Dormanowi, że jego inscenizacje wymykają się z konwencji teatru lalek, że ciężar akcji opiera się na aktorze żywym, lalkę zaś degradowuje do symbolu, albo rekwizytu nawet. Ma do tego prawo każdy reżyser, więc i Dorman, zwłaszcza jeśli wykazuje się konsekwentnie poczuciem smaku, harmonii i ładu, a inspiruje go szczere wejście w zaczarowany świat dziecięcej zabawy ze wszystkimi jej osobliwymi prawami – rzekomą nielogicznością, skłonnością do zabawnych skojarzeń, swobodą wyobraźni, rytmicznością, śpiewnością. Ma pełne prawo z zastrzeżeniem, że jego twórczość sceniczna nie pozostanie magicznym kryptogramem, nieczytelnym dla dziecięcego widza, że nie spadnie z poziomu trochę kokietujących, trochę wyspekulowanych ekstrawagancji, że da jednoznaczną odpowiedź na pytania respektowane przez każdego człowieka teatru: co mówić, komu, dlaczego i – jak”<sup>11</sup>.

W tej krótkiej recenzji dotyka Malík najważniejszych cech teatru Dormana, które ocenia przychylnie. Otwiera tym samym możliwość rozważań dotyczących zupełnie nowych dróg rozwoju teatru lalek. To także

<sup>11</sup> J. Malík, *Brno...*, op. cit., s. 17.

świadczy, że Dorman trafia do Czechosłowacji we właściwym momencie, sprzyjającym recepcji jego stylistyki teatralnej. Potwierdza to inna recenzja – Jiřego Jaroša:

„Aktorzy Dormana nie grają lalkami, ale bawią się nimi. Dla widza wrażenie postaci scenicznej stwarza nie tylko lalka (która prowadzona jest bądź po prostu jako głowa na kiju, bądź też jest maską wystawioną nad ruchomym kawałem płótna, zastępującym parawan), ale także widzialna czy też wyczuwalna, domyślna część ciała aktora. Aktorzy sami się bawią, przedstawiają dekoracje, przebierają się w oczach widzów. Tekst do tego płynie w skandowanym, urzekającym, jednolitym rytmie, nadającym tempo całej akcji scenicznej. Nie bez przyczyny nasuwa się tu porównanie z naszym teatrem awangardowym, tak jak go rozumiał E.F. Burian. Sens przedstawienia nie leży moim zdaniem w jego treści, ale w sposobie jego prowadzenia. Ileż tu jest elementu fantazji, pomysłowości, komediowej zabawy w teatr – rzecz doprawdy zdumiewająca!”<sup>12</sup>

Między wierszami wyraźnie wyczytać można entuzjazm, który wskazuje na to, że widowisko Dormana było inspirujące i otwierało jakieś nowe horyzonty przed młodym pokoleniem twórców. Jaroš także podkreśla to, co w widowisku *Koziołek Matolek* stanowiło główny motor spektaklu – zabawę: zabawę tekstem, słowem, formą, scenografią, wreszcie zabawę jako konwencję gry scenicznej.

W Brnie poznał Dorman Martina Jančuškę, redaktora naczelnego pisma „Umelecké Slovo” z Bratysławy. Spotkanie to było początkiem wieloletniej przyjaźni. Jej efektem był, drukowany w latach 1966–1968 na łamach pisma „Umelecké Slovo” cykl pięciu artykułów<sup>13</sup>. Warto podkreślić, że artykuły te ukazały się także w polskiej prasie, ale z opóźnieniem. W ten sposób na przykład tekst *Bábka v inscenácii* opublikowany w Bratysławie już w 1966 r., w Polsce (*Lalka w inscenizacji*) ukazał się dopiero w roku 1968. W tym samym roku tekst był także drukowany w praskim piśmie „Československý Loutkář”. To zainteresowanie czechosłowackich czytelników rozważaniami polskiego awangardowego twórcy teatru wy-

<sup>12</sup> Fragment recenzji J. Jaroša, prawdopodobnie z brneńskiej prasy, przedrukowany został przez Dormana w jubileuszowym wydawnictwie „tdz – 30 lat”, 1975 r.

<sup>13</sup> *Bábka v inscenácii*, 1966 (tekst był później także drukowany w „Československý Loutkář” 1968); *Rekvizyty v mojom divadle*, 1967; *Shakespeare v mojom divadle*, 1967; *Herodove hry a moje divadlo*, 1968; *Poznamku režisera – anegdota Konik*, 1968.

daje się znaczące, zwłaszcza że w swoich artykułach Dorman dzielił się z czytelnikami przemyśleniami i doświadczeniami teatralnymi oraz pedagogicznymi. Był bowiem także wykształconym pedagogiem, a lata spędzone na pracy z dziećmi stanowiły dla niego niewyczerpane źródło inspiracji artystycznych. Cała konwencja jego teatru korzeniami sięgała do dziecięcego świata zabaw i wyobraźni. Zresztą zainteresowania dzieckiem nigdy nie stracił ani nie zaniedbał. Na przykład będąc w Czechosłowacji w 1967 r., wszedł w kontakt z ludźmi wydającymi pismo „Divadelní Výchova”. W 1968 r. tak pisze do Jíndry Delongovej: „Proszę pamiętać o mnie, a jeśli to możliwe proszę mi przesłać każdy nowy numer waszego biuletynu »Divadelní Výchova«. Jeśli będę dysponował ciekawymi materiałami – zawsze je do Pani prześlę”<sup>14</sup>.

Przyjaźń Dormana z Jančušką stała się przepustką do słowackiej części Czechosłowacji. Teatr słowacki w dużej mierze opierał się na działalności licznych grup amatorskich. Właśnie to zjawisko opisywało na swoich łamach pismo „Umelecké Slovo”<sup>15</sup>. W 1971 r. Martin Jančuška zorganizował przyjazd Dormana i jego Teatru Dzieci Zagłębia do Martina. TDZ miał zagrać gościnnie na festiwalu amatorskich teatrów lalkowych (XLV memoriál USOD-u a VIII Festival Bábkárov). Przedstawiono wówczas publiczności widowisko inspirowane opowiadaniem Oscara Wilde’a *Szczęśliwy Księżę* (premiera: 23.04.1967). Pokaz ten stał się najważniejszym i najgoręcej dyskutowanym wydarzeniem tego festiwalu. Nowatorska forma teatralna, specyficzne podejście do materiału literackiego, rytmizacja działań i odwołanie do różnych konwencji teatralnych – to wszystko zrobiło na uczestnikach festiwalu ogromne wrażenie. Najlepiej wyrazi to zdanie z festiwalowego pisemka z Martina: „Przedstawienie polskich gości trwało około godziny, a dyskusja po nim całą noc i dzień”<sup>16</sup>.

Co tak wzburzyło widzów? Jak się wydaje, w pierwszej kolejności sama forma teatralna, która była dla Słowaków całkowicie odmienna od ich doświadczeń i wyobrażeń o teatrze. Spektakl *Szczęśliwy Księżę* był bowiem w dużo większym stopniu poetyckim traktatem filozoficznym niż dramatem *sensu stricto*. Niektórzy słowaccy widzowie z trudem akceptowali to

<sup>14</sup> Z listu Jana Dormana do Jíndry Delongovej, 14.02.1968 r.

<sup>15</sup> Pełny tytuł brzmiał: „Umelecké Slovo – opis pre ochotnicke divadlo, bábkové divadlo, umelecký prednes a malé javiskové formy”.

<sup>16</sup> „Festivalový Denník scénickej žatvy v Martinie” 1971, nr 5, s. 1.

nowe podejście: „Przedstawienie było zlepkiem pierwiastków teatralnych bez jedności i napięcia wynikającego z dramaturgii, nie miało własnego stylu, zawierało zbyt wiele odrębnych elementów. Porządkowanie to kategoria estetyczna o charakterze niedramatycznym, należy raczej do poezji. Nie można powiedzieć, że nie rozumieliśmy sztuki ze względu na barierę językową, przeszkodą było ograniczenie wyrazu scenicznego do formy traktatu filozoficznego”<sup>17</sup>.

Inscenizacja *Szczęśliwego Księcia* była złożona z trzech odmiennych konwencji teatralnych przeplatających się i wzajemnie dopełniających. W programie do tego przedstawienia Dorman pisał: „Trzy plany. Trzy konwencje. Pierwszy plan, najbliższy widza – to teatr Brechtowski. Akto- rzy grając na tym planie zjawili się wprost z inscenizacji Brechta, granej w którymś teatrze polskim. Prawdopodobnie aktor pierwszy gra jedną z postaci ze sztuki »Opera za trzy grosze«, podczas gdy drugi przyszedł na naszą scenę w kostiumie ze sztuki »Mutter Courage«. Grupa aktorów planu drugiego kojarzyć się winna z teatrem Becketta. Bezsilny sparali- żowany człowiek i przestrzeń zwężona do kwadratowego otworu wycię- tego w podłodze sceny. Aktorzy planu trzeciego rozwiązują własny temat w konwencji teatru dziecięcej zabawy”<sup>18</sup>.

Ten kolaż konwencji i tekstów ubrany w rytm dziecięcych zabaw, ta- neczność ruchu scenicznego, połączony z symbolicznym myśleniem o lalce i rekwizycie teatralnym okazał się mieszkanką wybuchową. Wielu odbiorców ze zdziwieniem odebrało nowy sposób gry scenicznej. Mówili: „Wykonawcy bardziej poruszali się niż grali, była to raczej zbiorowa re- cytacja niż teatr”<sup>19</sup>. Przeciwnicy spektaklu zarzucali mu, że: „Ilustratyw- ność przedstawienia jest nieteatralna, nie tworzy autonomicznych me- tafor, lecz formy, które nie mają własnego życia, są jakby kabaretem, ale bez humoru. Spektakl potwierdza, że nie da się z trzech poetyk stworzyć jednorodnego teatralnego świata”<sup>20</sup>. I wreszcie pojawił się zarzut, który chyba najczęściej stawiano Dormanowi: „Reżyser przedstawienia zrezy- gnował z tradycyjnych lalek na rzecz teatru, w którym aktorów traktuje się jak lalki. W maskach ograniczył się do jednego znaku postaci. Cho-

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 2.

<sup>18</sup> H. Jurkowski, *Metoda Teatru Dormana*, „Teatr Lalek” 1987, nr 1–2.

<sup>19</sup> „Festivalový Denník scénickej žatvy v Martinie” 1971, nr 5, s. 2.

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

dzi tu o programowe wykorzystanie kilku znaków, którymi jednak nie da się wyrazić głębi oryginalnego tekstu, ani różnorodności interpretacji teatralnych wypowiedzi<sup>21</sup>.

Wyglądałoby na to, że tradycyjny teatr, teatr słowa, zdominował wyobraźnię młodzieży czechosłowackiej. Wydaje się jednak, że niechęć słowackich odbiorców do nowatorskiej formy widowiska *Szczęśliwy Ksiądz* wiązała się raczej z zachowawczą postawą teatrologów oraz instruktorów teatralnych i wyrażała niepokój wywołany tym, co nowe i jednocześnie potencjalnie zagrażające staremu tradycyjnemu teatrowi. Spora grupa młodzieży opowiedziała się bowiem po stronie dormanowskiego myślenia teatralnego, upatrując w nim drogi od odnowy i rozwoju współczesnego teatru. Dla nich przedstawienie to było wielkim przeżyciem i jednocześnie drogowskazem do własnych poszukiwań teatralnych, co wyraziło się w buńczucznych stwierdzeniach: „Bez rozbijania ustalonych związków w poetykach nie ma rozwoju!; Inscenizacja jest grą w grze, narusza ustalone metody scenicznego tworzenia i szuka wyrażania uczuć w skrzyżowaniach przypadkowych połączeń, zwraca się w stronę gestu i sposobu myślenia młodzieży<sup>22</sup>.

Teatr Dormana z pewnością był zjawiskiem niezwykłym, nic więc dziwnego, że budził emocje, zresztą nie tylko za południową granicą. Jednak w Czechosłowacji działalność Teatru Dzieci Zagłębia obserwowano uważnie i niemal każda ważna premiera znalazła odbicie w teatralnej prasie. W czechosłowackim „Loutkářu” i w piśmie „Umelecké Slovo” (później „Javisko”) z Bratysławy, a także w brneńskiej prasie (przy okazji przeglądu teatrów lalkowych w 1963 r.) drukowane były recenzje i opisy spektakli: *Krawiec Niteczka* wg Kornela Makuszyńskiego (premiera 1958), *Koziołek Matołek* wg K. Makuszyńskiego (premiera 1962), *Don Kichot* wg Cervantesa (premiera 1963), *Która godzina* Zbigniewa Wojciechowskiego (premiera 1964), *Sen nocy letniej* Szekspira (premiera 1965), *Niezwykła przygoda Pana Kleksa* Jana Brzechwy (premiera 1966), *Szczęśliwy Ksiądz* wg Oscara Wilde’a (premiera 1967), *Buda jarmarczna. Dwunastu Błoka* (premiera 1968). W 1971 r. Henryk Jurkowski napisał przekrojowy artykuł: *Dormanovo Divadlo detí Zaglebia* poświęcony teatrowi Dormana,

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 3.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 2.

który ukazał się w piśmie „Javisko”<sup>23</sup>, a w 1975 r. w piśmie „Československý Loutkář” wydrukował tekst Krystyny Miłobędzkiej *O divadle Jana Dormana a o sobě*<sup>24</sup>.

Z powyższego zestawienia wynika, że niemal każda ważna premiera Dormana w latach 60. znalazła oddźwięk w Czechosłowacji. Ponieważ był to okres niezwyklego rozwoju teatru lalek w Czechosłowacji, poszukiwań nowych dróg twórczych, nowych form teatralnych, wydaje się nieprzypadkowe zainteresowanie tak oryginalnym zjawiskiem, jakim był wówczas teatr Jana Dormana. Jego obecność na scenach festiwalowych i w prasie wymuszała wręcz dyskusję o kształcie współczesnego teatru lalek. Teatr Dormana inspirował, prowokował, zmuszał do myślenia<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> H. Jurkowski, *Dormanovo Divadlo dětí Zaglebia*, „Javisko” 1971, nr 4.

<sup>24</sup> K. Miłobędzka, *O divadle Jana Dormana a o sobě*, Československý Loutkář 1975, nr 3.

<sup>25</sup> Szerzej pisałam o tym w artykule: *Teatr Jana Dormana w świetle kontaktów z czechosłowackim środowiskiem lalkarskim w latach 1955–1971*. W: *O divadle na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc, Univerzita Palackého, 2004, s. 300–314.



# 5.

## Edukacja teatralna lalkarzy

Jak już napisano, w 1952 r. utworzony został Wydział Lalkarski (Loutkářská katedra) DAMU w Pradze. Artyści z Polski, zgodnie z międzynarodowymi umowami<sup>1</sup>, mogli odtąd podejmować tam studia.

Na co dzień polscy lalkarze zdobywali zawodowe szlify w praktycznym działaniu na scenie, wspieranym kursami zawodowymi organizowanymi przy teatrach. Istniała potrzeba stworzenia bazy informacji o tej formie artystycznego działania. Nic więc dziwnego, że już w 1949 r. wydawane są pierwsze podręczniki instruktażowe dla lalkarzy: *Kukielki w szkole i w świetlicy* Stanisława Iłowskiego (wydania: 1949, 1951, 1954), *Teatr lalek* Janiny Kilian-Stanisławskiej (1954), polska wersja książki A. Fiedotowa *Technika teatru lalek* (1956). Powstanie czasopisma „Teatr Lalek”<sup>2</sup>, będącego kontynuacją idei przedwojennego pisma „Bał u Lal” wydawanego przez Jana Sztudyngera, było najlepszym świadectwem ogromnych potrzeb edukacyjnych polskiego środowiska lalkarzy. Obok artykułów i recenzji dotyczących działalności tworzących się scen lalkowych w Polsce, pismo przede wszystkim publikowało artykuły o charakterze edukacyjnym i popularnonaukowym, dotyczące roli teatru i jego funkcjonowania, wskazujące, jak tworzyć widowiska lalkowe, jak pisać

---

<sup>1</sup> Umowa kulturalna z 1947 r. zawierała klauzulę mówiącą o tym, że współpraca polsko-czechosłowacka ma być realizowana poprzez m.in. „wymianę pracowników z dziedziny nauki, kultury, sztuki, szkolnictwa (...) **przyjmowanie obywateli drugiej Umawiającej się strony na studia**” (za: M. Pindór, *Polsko-czeskie...*, op. cit., s. 34).

<sup>2</sup> „Teatr Lalek” powołano do życia 1 stycznia 1950 r., a więc wcześniej, niż nastąpiła reaktywacja pisma „Československý Loutkář”. Warto dodać, że było to jedno z pierwszych pism teatralnych w powojennej Polsce. Spośród obecnie istniejących czasopism teatralnych tylko „Teatr” (1945) ma dłuższą historię.

scenariusze, jak budować lalki. Omawiano różnorodne techniki lalkowe i zagadnienia scenografii teatralnej, prezentowano historię teatru lalek i jego tradycje, a także szeroko poruszano problemy ruchu amatorskiego. Łamy czasopisma otwarte były dla krytyków i działaczy lalkowych z zagranicy – drukowali tu swoje artykuły m.in. Eric Kolár, Jan Malík czy Miroslav Česal.

Prawdopodobnie funkcję edukacyjną, obok promocyjnej, miała także spełniać niewielka książeczka wydana w języku polskim przez Czechosłowackie Ministerstwo Informacji i Oświaty – *Teatr lalek w Czechosłowacji*, napisana przez Jana Malíka i Martína Jančuškę, a prezentująca historię teatru lalek Czech i Słowacji<sup>3</sup>. Warto też dodać, że po zamknięciu „Teatru Lalek” (31.07.1953), w styczniu 1957 r. Miroslav Česal, ówczesny redaktor naczelny „Československý’ego Loutkář’a”, zaprosił stałych współpracowników z Polski: „Chodzi o artykuły i recenzje dotyczące problemów krytycznych, teoretycznych, historycznych i technologicznych”<sup>4</sup>.

Jednocześnie tuż po zakończeniu wojny podjęto intensywne starania o zorganizowanie szkoły zawodowej dla lalkarzy, ale inicjatywy te przynosiły krótkotrwałe efekty, o stosunkowo niewielkim zasięgu. Pierwszą szkołą o charakterze zawodowym było Studio Dramatyczne Teatrów Lalek założone w 1947 r. przez Janinę Kilian-Stanisławską, a działające przy krakowskim teatrze Groteska. Ukończyło je zaledwie 14 osób<sup>5</sup>. Kilian-Stanisławska wraz z teatrem Niebieskie Migdały dość szybko przeniosła się do Warszawy, a wraz z nią idea studium lalkarskiego. W 1948 r. stworzyła Państwową Szkołę Dramatyczną Teatru Lalek, która istniała do roku 1952. Jej mury opuściło 94 absolwentów<sup>6</sup>. W dwa lata później otwarto Oddział Lalkarski PWST im. L. Solśkiego w Krakowie, który istniał do 1964 r., ale spośród 59 absolwentów tylko nieliczni zdecydowali się na podjęcie pracy zgodnie ze swoją specjalnością. Dopiero w 1967 r. powstała lalkarska szkoła z prawdziwego zdarzenia – Studium Aktorskie Teatrów Lalek (SATL) we Wrocławiu. Niestety, także ta szkoła, mimo sukcesów, istniała

<sup>3</sup> J. Malík, *Teatr lalek w Czechosłowacji*, przekł. Miroslav Manžel, Praga, Orbis, 1949.

<sup>4</sup> M. Waszkiel, *Dzieje...*, op. cit., s. 324.

<sup>5</sup> Dane przytaczam za pracę magisterską Piotra Tomaszewskiego napisaną pod kier. dr Bożeny Frankowskiej na Wydziale Lalkarskim w Białymstoku, PWST w Warszawie, rok akademicki 1988/89, s. 23.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 27.

tylko do roku 1970, a ukończyło ją 15 absolwentów<sup>7</sup>. Stale funkcjonujące placówki edukacyjne dla lalkarzy uformowały się dopiero w roku 1972 – PWST w Krakowie, Wydział Lalkarski we Wrocławiu i w 1974 – PWST w Warszawie, Wydział Lalkarski w Białymstoku.

Ta krótka historia pokazuje, jak trudno było polskim adeptom sztuki lalkowej podnosić swoje kwalifikacje zawodowe. Nic więc dziwnego, że twórcy poszukiwali możliwości kształcenia się poza granicami Polski. Jednym z najważniejszych ośrodków była praska szkoła. W październiku 1954 r. jako pierwsi polscy lalkarze zaczynają studia na DAMU Zenon Jarocki, Krzysztof Niesiołowski i Michał Zarzecki<sup>8</sup>. Trafiają na okres rodzących się dyskusji o kształt nowoczesnego teatru lalek, w których uczestniczą poprzez udział w przedstawieniach realizowanych w ramach sceny studenckiej „Loutka”<sup>9</sup>.

Mury uczelni stały się doskonałą przestrzenią przenikania inspiracji i wpływów. Jerzy Zitzmann<sup>10</sup> mówił: „Moja córka była studentką DAMU w Pradze. Odwiedzałem ją kilka razy, zaczęły się nawiązywać moje kontakty z Czechosłowacją. Kolár wcześniej bywał tu, przyjaźń z Málikiem też trwała od lat pięćdziesiątych”<sup>11</sup>.

Konsekwencją studiowania w praskiej Akademii było nie tylko podnoszenie kwalifikacji zawodowych samych studiujących. Miało to także ogólniejszy sens. Alfred Wolny, pisząc o początkach istnienia Sceny Lalkowej w Opolu, wspomina podejmowane tam działania na rzecz szkolenia aktorów, którzy w większości byli amatorami: „Dlatego tak ważne w początkowym etapie pracy było uczenie się zawodu od starszych kolegów i zatrudnionych reżyserów. (...) Stąd też ogromne znaczenie dla zespołu miało spotkanie z Joanną Grabek, absolwentką praskiej szkoły lalkarskiej. Nastąpiło to w roku 1966, kiedy to reżyserowała ona w Opolu dwie sztuki – *Niebieskiego ptaka* (18.12.1966) i *Złoto króla Megamona*

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>8</sup> Za: M. Waszkiel, *Dzieje...*, *op. cit.*, s. 314.

<sup>9</sup> *Oldřich a Božena aneb Posvícení v Hudlicích čili Založení posvícení svatováclavského* (1956) z udziałem Michała Zarzeckiego, *Pásmo francouzských a českých písní* (1957) z udziałem Taidy Plewako i Marii Konopy – pierwsza wystąpiła jako aktorka, druga – jako współpracownik scenografa (za: P. Vašíček, *Loutkářská...*, *op. cit.*, s. 14–15).

<sup>10</sup> Założyciel i dyrektor Teatru Lalek Banialuka w Bielsku-Białej, twórca Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek.

<sup>11</sup> *Bielskie festiwale lalkowe*, *op. cit.*, s. 35.

(19.03.1967)<sup>12</sup>. Okazuje się więc, że absolwenci DAMU przywozili do Polski nie tylko swoje umiejętności, ale także czeskie i słowackie sztuki, co wpłynęło na poszerzenie skromnego repertuaru polskich teatrów lalek.

Warto w tym miejscu wspomnieć o Włodzimierzu Fełenczaku, który po ukończeniu studiów na praskiej Akademii w 1972 r. przetłumaczył z języka czeskiego aż 16 tekstów, z których kilka sam zrealizował w Polsce, także na śląskich scenach (w Opolu i Wałbrzychu)<sup>13</sup>. Jednocześnie przyswoił językowi czeskiemu cztery polskie tytuły: *Tygrys tańczy dla Szu-Hin Świrszczyńskiej*, *Przygody pingwina Pik-Poka* wg Bahdaja, *Tymoteusz Majsterklepka* Wilkowskiego oraz *Bajkę z samowara*, którą także zrealizował w teatrze lalek w Kładnie (Krajské oblastní loutkové divadlo v Kladně) w 1977 r.<sup>14</sup>

Te kontakty okazały się ważne i niezwykle inspirujące także dla czeskiego środowiska lalkarskiego. Karel Brožek<sup>15</sup> wspomina: „Kontakty z Polską nawiązałem już w czasie studiów w Pradze. Mieliśmy wówczas kilku kolegów z Polski – Michał Zarzecki, Maria Konopa czy Taida Plewako. Najpierw grałem w ich studenckich spektaklach przygotowywanych na zaliczenie. Od nich tak troszeczkę nauczyłem się polskiego. To spowodowało, że mogłem czytać książki wydane w Polsce, które w Czechach były zakazane. Reżim komunistyczny nie pozwalał wydawać książek z zachodu – kapitalistycznych, egzystencjalnych, niebezpiecznych, jak to wówczas mówiono. Kupowałem je wtedy w Polskim Centrum Kultury. Wygląda więc na to, że od początku moje kontakty z teatrem lalek łączyły się jakoś z moimi kolegami z Polski”<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> A. Wolny, *Scena lalkowa w Opolu. Czas Alojzego Smolki*. W: *Ludzie i lalki...*, op. cit., s. 17.

<sup>13</sup> Na przykład H.J. Lamkovie, *O wesołym grabarzu* (Opole 1980), J. Středa, *Czarodziej z Krainy Oz* (Opole 1983 i 1992), M. Pavlík, *Pani Bieda* (Wałbrzych 1989), J. Mokoš, *Gra* (Wałbrzych 1991).

<sup>14</sup> Za: Włodzimierz Fełenczak, *40 lat w teatrze*, Lublin 2004.

<sup>15</sup> Karel Brožek – absolwent DAMU z 1962 r., reżyser, aktor teatralny i filmowy, współzałożyciel legendarnego Teatru SEMAFOR w Pradze, współtwórca międzynarodowych sukcesów słynnej Latarni Magiki, dyrektor lalkowego Divadla Lampion w Kładnie, w latach 2007–2012 kierownik artystyczny Śląskiego Teatru Lalki i Aktora Ateneum.

<sup>16</sup> Cytat pochodzi z rozmowy, którą przeprowadziła Ewa Tomaszewska z Karem Brożkiem w dniu 14.09.2010.

Należałoby tu dodać, że komunistyczne władze Czechosłowacji, zwłaszcza w latach 50., podejmowały bardzo restrykcyjne decyzje dotyczące kontroli literatury i cenzury. Pod pretekstem likwidacji bezwartościowej literatury burżuazyjnej, przygodowej, romansowej, science fiction itp. masowo niszczone książki, likwidując całe księgozbiory biblioteczne: „Ilość zniszczonych w tych latach książek ocenia się na dwadzieścia siedem milionów egzemplarzy” – pisze Mariusz Szczygieł w swojej głośnej książce *Gottland* i zaraz dodaje: „Ostatecznie opracowano listę autorów, których już nigdy nie będzie się drukować: Dickensa, Dostojewskiego, Nietzschego i kilkuset innych”<sup>17</sup>. Ówczesnie powstająca literatura musiała przejść przez niezwykle gęste sito kontroli, absolutnie niemożliwe było ukazanie się książki z Zachodu lub takiej, na którą padł choćby cień podejrzeń o nieprawomyślność<sup>18</sup>. Dotyczy to nawet Franza Kafki, którego utwory zaczęto wydawać<sup>19</sup> dopiero po 1968 r., i to w niewielkich nakładach. Trudno uwierzyć, ale jego proza była mało znana wśród czechosłowackiej inteligencji, a przede wszystkim nierozumiana. Jeszcze w 1985 r. amerykańska studentka Joy Buchanan napotykała na poważne trudności w zdobyciu informacji czy nawet opinii o tym wybitnym pisarzu<sup>20</sup>. Tymczasem w Polsce rokiem przełomowym pod tym względem był 1956, kiedy to na fali zmian w polityce kulturalnej rozpoczęto publikację dorobku Kafki w języku polskim<sup>21</sup>. Nie dziwi zatem fakt, że młodzi poszukujący intelektualności i artyści zza południowej granicy chętnie korzystali z możliwości sięgnięcia do literatury zakazanej w Czechosłowacji, która wydawana była w Polsce: „Czytaliśmy współczesne dramaty w »Dialogu«, słuchaliśmy muzyki Pendereckiego, śledziliśmy wydarzenia artystyczne w dziedzinie polskiej rzeźby,

<sup>17</sup> M. Szczygieł, *Gottland*, *op. cit.*, s. 71, por. też s. 169–171.

<sup>18</sup> Wspomina o tym także Pavel Vašíček, pisząc o Janie Švankmajerze: „Ponieważ większość zachodnich dzieł sztuki i książek jest cenzurowana lub całkiem niedostępna, Švankmajer sięga po kilku nietypowych autorów radzieckich, którym udało się przejść przez polityczne i kulturalne sito cenzury” ([ftp://ftp.marvil.cz/Download/TAprint/Svankmajer\\_maketa/03%20Svankmajer%20-%20Moznosti%20dialogu%20200x270.indd.pdf](ftp://ftp.marvil.cz/Download/TAprint/Svankmajer_maketa/03%20Svankmajer%20-%20Moznosti%20dialogu%20200x270.indd.pdf)).

<sup>19</sup> Tłumaczenia niemieckojęzycznej prozy Kafki na język czeski powstały jeszcze przed II wojną światową.

<sup>20</sup> Za: M. Szczygieł, *Gottland*, *op. cit.*, s. 193–197.

<sup>21</sup> Pierwszy był krakowski „Przekrój”, gdzie wydrukowano w odcinkach *Przemiany*, a następnie *Kolonję karną*; za: B. Nessel-Lukasik, *Oblicza samotności*. Bruno Schulz, Franz Kafka i Samuel Beckett w polskim teatrze lalek, Kwidzyn, 2012, s. 50–51.

grafiki, malarstwa i oczywiście scenografii i samego teatru. Odwiedziny polskich teatrów były wielkimi wydarzeniami w naszym bezbarwnym, socrealistycznym świecie sztuki” – mówi Karel Brožek<sup>22</sup>.

Warto powrócić na chwilę do zaolziańskiego konfliktu, który spotęgował się w 1968 r., po interwencji polskich wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji, a potem pogłębił się po 1980 r. w wyniku ruchów solidarnościowych. Przy każdej z tych okazji prasa Czechosłowacji pokazywała Polskę jako kraj leniwych i kłótliwych obywateli, skłonnych do anarchii, w przeciwieństwie do stabilnej, zadowolonej i akceptowanej przez obywateli Czechosłowacji. Rzeczywiście nasi sąsiedzi zza południowej granicy stworzyli reżim, który uniemożliwiał jakiekolwiek wystąpienia krytyczne wobec panującej władzy<sup>23</sup>. Miał także bardzo mocno uszczelnione granice dla niepożądanych idei. Jak wynika z wypowiedzi Karela Brožka, kontakty z Polską tworzyły szczeliny, przez które przenikały wpływy z zewnątrz. Nic więc dziwnego, że tzw. oficjalne czynniki niechętnie patrzyły na wszelkie przejawy współpracy z Polską.

Okazało się jednak, że osobiste kontakty Polaków, Czechów i Słowaków stały się niezwykle ważną płaszczyzną przenikania informacji, inspiracji i wpływów, a język polski spełniał tu funkcję szczególną. Wspomina o tym także inny czeski twórca, Petr Nosálek, choć dotyczy to czasów nieco późniejszych (lata 70.) i innego rodzaju teatru. Otóż Nosálek, dzięki osobistym kontaktom, miał szansę zetknąć się z teatrem Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora i Jana Dormana. Te spotkania zrobiły na nim ogromne wrażenie: „Ci artyści mieli wielki wpływ na moje myślenie o teatrze. Chciałem ich lepiej poznać, zacząłem uczyć się polskiego i próbować czytać po polsku, stopniowo także poznawałem polską literaturę”<sup>24</sup>. Potwierdza to także dużo młodszy Ondrej Spišák z Nitry na Słowacji, który podkreśla silne wpływy, jakie wywarła na niego twórczość Tadeusza Kantora

<sup>22</sup> Za: H. Userowicz, *Z divadla do teatru*, „Teatr” 2012, nr 9 ([www.teatr-pismo.pl/ludzie/263/z\\_divadla\\_do\\_teatru](http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/263/z_divadla_do_teatru)).

<sup>23</sup> Charakterystyczny jest tu znany dowcip: Na granicznym moście w Cieszynie spotkały się dwa psy – polski i czeski. – Dokąd się wybierasz? – pyta szczekacz z Republiki. – Do was, po buty. A ty po co się wybierasz do Polski? – Nie uwierzysz, ale muszę sobie swobodnie poszczekać...

<sup>24</sup> Rozmowa Lucyny Kozień z Petrem Nosálkiem: *Nosalék z Ostrawy*, „Teatr Lalek” 2010, nr 1.

i Józefa Szajny, a także inspirujące znaczenie przedstawień Starego Teatru w Krakowie, które miał okazję oglądać<sup>25</sup>.

Znajomość języka polskiego umożliwiła zatem czeskim artystom nie tylko kontakt z literaturą polską, ale także z tą wydawaną w samizdacie oraz za granicą. Zwraca się także uwagę na większą swobodę twórczą, jaka panowała w polskim teatrze. Podkreśla to Karel Brožek: „W polskim teatrze była dużo większa niż u nas swoboda twórcza, a poza tym polscy artyści tworzyli z większą fantazją scenografię lalkową, plastykę teatralną. W tamtych czasach dla nas to był naprawdę cud”<sup>26</sup>.

Mamy więc przynajmniej dwie drogi inspiracji – sposób artystycznego podejścia do materii teatralnej oraz rozszerzenie inspiracji literackich. Niebagatelnym był fakt, że dzięki bardziej liberalnemu podejściu władz do kultury Polska stawała się dla czechosłowackich artystów jeśli nie oknem, to w każdym razie okienkiem na świat. Zresztą i festiwale pozwalały na przenikanie do naszej środkowoeuropejskiej rzeczywistości idei i konceptów z Zachodu, co w latach 60. i 70. było doprawdy jak łyk świeżego powietrza.

---

<sup>25</sup> H. Userowicz, *Z divadla...*, op. cit.

<sup>26</sup> E. Tomaszewska, *Teatr to przestrzeń wolności*, wywiad z Karem Brožkiem, „Magazyn Kultury MOST” 2013, nr 6–7, s. 67.

# 6.

## Literatura teatralna

Nie tylko artyści Czechosłowacji interesowali się twórczością lalkową w Polsce, ale i Polacy ciekawi byli teatru zza południowej granicy. Jak już zostało powiedziane, tuż po wojnie teatr lalek w Polsce był tworzony przez amatorów i entuzjastów lalkarstwa. Wszyscy oni potrzebowali wzorów i doświadczeń, których w Polsce brakowało. Za to w Czechosłowacji można było czerpać z tradycji pełnymi garściami. Wydawało się zupełnie naturalne sięgnąć po nią w poszukiwaniu inspiracji. Polacy z wielką ciekawością oglądali więc zaproszone do Polski przedstawienia czeskie i słowackie, chętnie też wypełniali lukę w ubogim repertuarze lalkowym tekstami autorów czechosłowackich. Właśnie literatura stała się pierwszą artystyczną płaszczyzną współpracy polsko-czechosłowackiej.

### 6.1. Literatura Czechosłowacji w polskich teatrach lalek

Jedną z pierwszych czeskich sztuk na polskich scenach po II wojnie światowej, i jednocześnie najchętniej realizowaną, były *Igraszki z diabłem* (*Hrátky s čertem*) Jana Drdy. Tłumaczył je Zdzisław Hierowski, śląski krytyk i historyk literatury, publicysta, tłumacz i propagator literatury czeskiej i słowackiej. Pierwszy raz *Igraszki z diabłem* wyreżyserował Leon Schiller w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi w 1948 r. Po premierze krytyk z Czechosłowacji, Jan Kopecký, pisał: „Sądzę, że odmienność polskiego ujęcia typowo czeskiej sztuki jest dla nas i dla naszych polskich przyjaciół niezwykle ważnym doświadczeniem i że właśnie najwięcej uczymy się, obserwując stosunek posiadany wobec charakterystycznych motywów drugiego narodu. Bez wątpienia czeka nas jeszcze wiele pracy,



zanim uczynimy nasze wartości kulturalne wzajemnie składową częścią własnej, ogólnej świadomości kulturalnej do tego stopnia, że będziemy mogli – Polacy i my – oprzeć inscenizację teatralnych utworów drugiego narodu o znajomość jego tradycji i jego rozwoju. To jest nasz cel, i łódzkie przedstawienie »Igraszek z diabłem« postawiło go nam żywo przed oczy. Złożmy więc szczerzy hołd wielkiemu czynowi Schillera, stanowiącemu początek dalszego przenikania naszej twórczości dramatycznej do Polski”<sup>1</sup>.

W 1952 r. tekst ten trafił także na scenę lalkową – Władysław Jarema zrealizował *Igraszki z diabłem* w krakowskiej Grotesce i w ten sposób pozyskał dorosłą publiczność. Inszenizację współtworzyli znani plastycy: Kazimierz Mikulski, Jan Skarżyński i Lidia Mintycz, co wpłynęło na plastyczność teatralnej wizji: „W »Igraszkach z diabłem« każda scena stanowi nie tylko piękny obraz, ale i świetnie rozplanowane oraz mocno zbudowane pole akcji. Wszystko siedzi tu na swoim miejscu, zarówno w sensie malarskiej kompozycji, jak i materialnej konstrukcji (...) doskonałe przedstawienie”<sup>2</sup>. Chociaż krakowskie przedstawienie z powodów ideologicznych doczekało się druzgocącej krytyki ze strony ówczesnego dyrektora Centralnego Zarządu Teatrów, Jerzego Pańskiego<sup>3</sup>, nie zniechęciło to środowiska – tekst ten był wielokrotnie realizowany w teatrach lalek. Już w 1961 r. *Igraszki...* zrealizował teatr Baj Pomorski w Toruniu, a na otwarciu III edycji „Bielskiego Rendez-Vous”, czyli teatralnych spotkań polskich i czechosłowackich teatrów w Bielsku-Białej w 1968 r., przygotowano właśnie *Igraszki z diabłem*, jako ukłon w stronę zaproszonych gości. Inszenizację przygotowali ponownie, „z dużym talentem i znanstwem małej sceny”<sup>4</sup>, Władysław Jarema i Kazimierz Mikulski.

Władze Czechosłowacji traktowały realizację czeskich sztuk w Polsce jako promocję własnej kultury i może dlatego w słowach Kopeckiego słychać było także nutę rozczarowania i goryczy: „Inicjatywa, wykazana ze strony czeskiej, przywiodła na nasze sceny już większość najważniej-

<sup>1</sup> J. Kopecký, „*Igraszki z diabłem*” w Polsce, „Teatr” 1949, nr 2–3, s. 20.

<sup>2</sup> J.J. Szczepański, „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 41, za: M. Waszkiel, *Dzieje...*, op. cit., s. 303.

<sup>3</sup> Por. M. Waszkiel, *Dzieje...*, op. cit., s. 305.

<sup>4</sup> (Kl.) Czechosłowaccy lalkarze na scenie „*Banialuki*” „Trybuna Robotnicza” 1968, nr 115, s. 2.

szych reprezentantów nowego polskiego dramatu: grano u nas Morstina, Brezę, Hołuję, Szaniawskiego, Choromańskiego, gra się Kruczkowskiego, a w trakcie prób jest sztuka Świrszczyńskiej. W porównaniu z tym, Drdy »Igraszki z diabłem« są dopiero drugą naszą sztuką na scenach polskich<sup>5</sup>, wkrótce nastąpią dalsze, co będzie o tyle łatwiejsze, że sukces »Igraszek z diabłem« wzbudzi wśród publiczności polskiej zaufanie do czechosłowackiej twórczości dramatycznej»<sup>6</sup>.

O ile jednak na scenach dramatycznych obecność czeskiej i słowackiej literatury pozostała raczej marginalna, o tyle w teatrach lalek sięgano po nią niezwykle często. Sztuki z Czechosłowacji pozwalały na rozbudowanie dość skromnego repertuaru przedstawień dla dzieci. Polska literatura nie miała bowiem bogatych doświadczeń w tym względzie i chociaż posiadaliśmy kilka całkiem dobrych tekstów, zwłaszcza z okresu działalności przedwojennego Baja (Krziemieniecka, Kownacka), każda nowa sztuka napisana dla teatru lalkowego wzbudzała (i nadal wzbudza) duże zainteresowanie lalkarzy.

Najwcześniej właśnie na Śląsku pojawiły się przedstawienia realizowane na podstawie czeskich i słowackich tekstów. W Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie Jan Dorman już w 1953 r. sięgnął po tekst Jiřego Káliby, *Złoto króla Megamona*. Utwór ten znalazł się później w repertuarze teatrów na Śląsku: Bielsko-Biała – 1962; Opole – 1967; Katowice – 1988. Niedługo później, w 1955 r., zrealizował Dorman przedstawienie na bazie sztuki duetu autorskiego: Josefa Pehra i Leo Spačila – *Awantura w Pacynkowie*, który w 1958 r. znalazł swoją realizację także w Wałbrzychu, a potem w Opolu (1959 i 1970). W 1961 r., na podstawie innego tekstu Pehra, powstało głośne przedstawienie Dormana *Przygody Wiercipięty*, powtórzone potem w Wałbrzychu (1963).

Także dość wcześnie, bo w 1955 r., powstała pierwsza inscenizacja oparta na czeskiej sztuce lalkowej w Teatrze Lalek Banialuka w Bielsku-Białej. Był to *Skoczek Toczek* Jana Malíka w reżyserii Jerzego Zitzmana, powtórzony w 1968 r. przez Mariana Koniecznego. Tekst ten wszedł do repertuaru wielu teatrów w Polsce.

<sup>5</sup> Pierwsza powojenna premiera oparta na czeskim tekście odbyła się w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej, 18.04.1946 r. i była to komedia *Ludzie na krze* (*Lidé na kře*) Viléma Wernera (za: M. Pindór, *Polsko-czeskie...*, *op. cit.*).

<sup>6</sup> J. Kopecký, *Igraszki...*, *loc. cit.*

Jednym z pierwszych, który wprowadził do repertuaru teatru czeskie teksty, był Alojzy Smolka z Opola. Wiązało się to zapewne z jego osobistymi kontaktami. Pochodził wszak z Raciborza, który znajduje się na pograniczu polsko-czeskim, ale także miał wielu znajomych z czasu „bajowego” kursu w Zakopanem („Nie wiemy, jaka motywacja kierowała Smolką, że (...) dopuszczał na scenę repertuar czeski, co na wiele lat zostało wyróżnikiem opolskiej sceny”<sup>7</sup>). W 1956 r. odbyła się premiera *Smoka w Nieswarowie* Bedřicha Svatoňa.

Najpóźniej, bo dopiero w 1961 r., czeski tekst pojawił się w Teatrze Lalki i Aktora Ateneum w Katowicach. Była to sztuka Aleny Tomášovej, *Koza Liza*. Odtąd śląskie teatry, a także sceny lalkowe w całej Polsce, sięgały dość często po teksty autorów zza południowej granicy. Dużą popularnością cieszyły się sztuki: Ladislava Dvorský'ego *Bajka o dobrym smoku* (6 inscenizacji<sup>8</sup>) i *Skacząca królowna* (3 insc.), Jiřego Středy *Bajki pana Bazarza* (6 insc.), Vlasty Pospíšilovej *Królowna i echo* (4 insc.), Bedřicha Svatoňa *Smok w Nieswarowie* (3 insc.), *O Czerwonym Kapturku* (1 insc.) i *Księżniczka na ziarnku grochu* (1 insc.), Zdenka Bezděka *Drewniany żołnierzyk* (4 insc.), Jiřego Jaroša *Baranki i ospały diabeł* (1 insc.) i innych. Do repertuaru śląskich teatrów często włączano utwory Josefa i Karela Čapkův<sup>9</sup> (*Pan listonosz Stemplek*, *O piesku, co był szczotką*, *Bajka o czterech doktorach i jednym drwalu*) i Jana Drdy (*Igraszki z diabłem*, *Zgadywanki Ondry Świniarka*). W latach 70. na ekrany polskiej telewizji wszedł czechosłowacki film animowany dla dzieci, *Przygody rozbójnika Rumcajsa*. Odtąd opowieść Václava Čtvrtka *O Rumcajsie rozbójniku* była realizowana nie tylko na scenach lalkowych i zdobyła dużą popularność, zwłaszcza że znany i bardzo ceniony polski duet autorski: Ernest Bryll (poeta) i Katarzyna Gärtner (kompozytorka) stworzył wersję musicalową tej czeskiej opowieści.

<sup>7</sup> Za: A. Wolny, *Scena lalkowa w Opolu...*, op. cit., s. 11.

<sup>8</sup> Mówię tylko o realizacjach teatralnych na scenach Śląska: TDZ w Będzinie, Baniałuka w Bielsku-Białej, Zdrowy Teatr Animacji w Jeleniej Górze, Ateneum w Katowicach, Teatr Lalki i Aktora w Opolu, Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu i Teatr Lalek we Wrocławiu.

<sup>9</sup> Czeski malarz, pisarz i poeta, brat pisarza Karela Čapka, z którym czasem wspólnie publikował opowiadania, ale tworzył także na własne konto; według Karela to właśnie Josef wymyślił słowo „robot” (po raz pierwszy użyte w dramacie R.U.R. Karla), rozpozszechnione w wielu językach.

W roku 1979 w bielskiej Białaluze zrealizowano tekst Milana Pavlíka *O słonecznej panience i deszczowym kawalerze*. Sztukę tego samego autora – *Pani Bieda* wystawił Włodzimierz Fełenczak na wałbrzyskiej scenie w 1989 r. Był to czas przełomu, w którym twórcy zza południowych granic coraz częściej zaczęli odwiedzać Polskę i tu realizowali swoje artystyczne przedsięwzięcia. Dlatego Włodzimierz Fełenczak mógł zaprosić do współpracy scenografa, Jaroslava Doležala.

Z końcem lat 80. na polskie sceny lalkowe wszedł tekst Milady Mášatovej *4 × Smok* (znany także pod tytułem *Królowna dla smoka* czy *Trzy bajki o smoku*), który zyskał sporą popularność i był obecny w repertuarze wielu teatrów w Polsce (trzykrotnie realizowany w teatrze lalek w Wałbrzychu, jest w repertuarze do dziś, dwukrotnie – w szczecińskiej Pleciudze, także jest do dzisiaj grany, w warszawskiej Lalce, w łódzkim Arlekinie, w Bajcu Pomorskim w Toruniu i innych.

Dużo później pojawili się w śląskim repertuarze lalkowym autorzy słowaccy. Najwcześniej w Teatrze Lalki i Aktora w Wałbrzychu. W 1970 r. Edward Doszla zrealizował tam tekst Jána Kákoša *Smyk i Kwik*. Była to adaptacja tekstu słowackiego dysydenta Jozefa Cíger Hronský'ego – publicysty, autora literatury dla dzieci i członka Macierzy Słowackiej (Matica Slovenská), organizacji społecznej zajmującej się wspieraniem rozwoju oświaty i kultury słowackiej. W rok później ten sam tekst zrealizowano we Wrocławiu.

Jerzy Zaborowski był pierwszym, który zajął się przekładem czeskich tekstów na język polski. Oprócz niego tłumaczami byli, między innymi: Jan Puget, Alfred Ryl-Krystianowski, a później Włodzimierz Fełenczak czy Renata Putzlacher<sup>10</sup>, którzy przyswoili polskiemu językowi wiele sztuk czeskich i słowackich, w znacznym stopniu przyczyniając się do rozszerzenia repertuaru polskich teatrów lalkowych<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Szczególną rolę odgrywa tu Renata Putzlacher, Polka urodzona w Czechach, poetka, autorka opowiadań, tłumaczka, publicystka, autorka tekstów piosenek, adaptacji teatralnych i sztuk. Jej twórczość i działalność artystyczna związana jest z pograniczem polsko-czeskim i usytuowana w środowisku zaolziańskim.

<sup>11</sup> Warto rozszerzyć listę nazwisk tłumaczy o tych, którzy przyswoili wiele polskich sztuk językowi czeskiemu. Do najważniejszych należą: Bartoš Otakar, Vlasta Dvořáková, Irena Lexová, Jaroslav Simonides, Ladislav Slíva, Erich Sojka, Helena Stachová, Helena Teigová, Barbora Gregorová (za: A. Olmová, *Dramat polski na scenach czeskich w latach 1945–2003*, praca doktorska, Kraków, UJ, 2012, s. 209–215).

Jak ważne miejsce zajmuje literatura czeska w repertuarze polskiego teatru lalkowego, pokazuje nawet najnowsza publikacja dotycząca tego tematu: *Dramaturgia polskiego teatru lalek* Haliny Waszkiel, która w zasadzie poświęcona jest polskim twórcom, a jednak przytoczony został także tekst czeskiego autora, Pavla Poláka: *Czerwony Kapturek*. Dlaczego tak się stało? Autorka odpowiada: „pozwoliłam sobie na odstępstwo od zasady omawiania dramaturgii polskiej, bowiem sztuka ta, przetłumaczona przez Joannę Rogacką, była długo eksploatowana w polskich teatrach lalek, zwłaszcza w warszawskiej »Lalce« oraz Białostockim Teatrze Lalek, a ponadto w toruńskim »Baju Pomorskim« i słupskiej »Tęczy«”<sup>12</sup>. Warto też może dodać, że w większości tych inscenizacji twórcami bądź współtwórcami byli artyści słowaccy – Karol Fischer, Norbert Bodnár, Maria Žliková, Tatiana Kalfusová. Oczywiście Halina Waszkiel dokonała pewnego wyboru i skupiła się na najnowszym repertuarze polskiego teatru lalek. Gdyby było inaczej, na kartach tej książki powinno znaleźć się wiele innych pozycji, które inscenizowano o wiele częściej – jak choćby 4 × *Smok* (*Trzy bajki o smoku*) Mašatovej<sup>13</sup> czy *Bajka o dobrym smoku* Dvorský’ego – i które pozostają wciąż żywym świadectwem zarówno funkcjonalności czeskiej dramaturgii, jak i potrzeb środowiska lalkarskiego oraz wciąż wolnych przestrzeni w dramaturgii polskiej czekających na wypełnienie.

## 6.2. Polskie inscenizacje czeskich sztuk

Należałoby zwrócić uwagę na to, że czeskie teksty realizowane przez polskich twórców często nabierały nowych walorów dzięki specyficznemu plastycznemu podejściu do materii literackiej. Tak było właśnie z inscenizacjami Dormana. 3 lipca 1955 r. odbyła się premiera przedstawienia Pehra i Spáčila *Awantura w Pacynkowie* (*Guliver w Manaškově*). Jak pamiętamy, Josef Pehr był jednym z pierwszych lalkarzy solistów w Czecho-

<sup>12</sup> H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa, Wydawnictwo Akademii Teatralnej, 2013, s. 243.

<sup>13</sup> Sztukę tę także dwukrotnie realizował słowacki reżyser – Karol Fischer w Teatrze Lalka w Warszawie (1989, 1992). Jak widać, od tamtego czasu ten twórca z Koszyc również znalazł u nas swoją przestrzeń twórczą, tyle że na północnym wschodzie Polski i dlatego jego działalność potraktowana jest w niniejszej książce hasłowo.

słowacji, który zamiast marionetką posługiwał się pacynką. Występował z lalkową postacią Pepička, która towarzyszyła mu w różnych skeczach i etiudach scenicznych, a sztukę *Awantura w Pacynkowie* napisał dla samego siebie. Występował w niej w roli narratora, by po chwili wejść za parawan i grać lalkami. Już w tytule ukazuje się istota pomysłu Pehra polegająca na współdziałaniu żywego aktora z pacynkami.

I właśnie ten pomysł niezwykle odpowiadał Dormanowi. Zestawiając świat ludzi ze światem pacynek, odkrywał on walory teatralne tych druhich. Bohaterowie – pacynki, które nawet noszą pacynkowe imiona (Pacusi, Pacydło, Pacusia), żyją w pacynkowym, a więc teatralnym świecie, w który to świat niespodziewanie wkracza człowiek z zewnątrz. U Dormaniana przed dziecięcą widownią występowało dwóch aktorów, którzy najpierw pełnili funkcje bileterów, usadzali dzieci na sali i rozpoczynali widowisko, bębniąc w wielki bęben. Później stawali się animatorami lalek, by za chwilę znowu pojawić się w „żywym planie”. Całość miała charakter zabawy teatralnej i w niewymuszony sposób włączała widzów do gry. Zastosowano formułę teatru w teatrze, którą podkreślało wprowadzenie na scenę aktora spośród widzów. To było rozwiązanie zupełnie niezwykle w połowie lat 50.

Po sześciu latach Dorman ponownie sięgnął po tekst Pehra. Tym razem były to *Przygody Wiercipięty* (01.02.1961). Jednak ten tekst nie miał takich teatralnych walorów jak poprzedni. Był rozgadany, pełen dydaktycznych treści podanych metodą łopatologii: dziecko nie może wałęsać się po ulicy, dziecko musi umieć przechodzić przez jezdnię, dziecko nie może jeść zbyt dużo smakołyków, dziecko powinno być posłuszne dorosłym itp. Dorman ironizował: „Wszystkie te dobrze spreparowane pigułki należy opakować w sceniczne wydarzenia i dziecięcy widz wyjdzie z teatru jak rydz, zdrowy i przeświadczony, że tylko... rydze są smaczne i pożywne”<sup>14</sup>.

Także zamysł inscenizacyjny nie miał świeżości zestawienia aktora i lalki. Wprawdzie rozpoczynał Pehr swoją sztukę od budowania na oczach widzów lalki głównego bohatera, jednak potem akcja rozgrywała się w tradycyjnej parawanowej formie. „Mimo sceptycznego stosunku do propozycji Perha zabraliśmy się do budowy inscenizacji. Postanowiliśmy pozostawić sute »nadzienie« perhowskiego tekstu, lecz metoda podawania morałów

<sup>14</sup> J. Dorman, maszynopis bez tytułu, oznaczony numerem 2,teczka oznaczona: *Wiercipięta*, Archiwum Jana Dormaniana w Będzinie.

nie odpowiadała nam wcale i zdecydowaliśmy się skonstruować utwór sceniczny oparty na przesłankach teatru umownego<sup>15</sup>. Za punkt wyjścia przyjął Dorman wspomnianą scenę budowania lalki bohatera, która w założeniu miała charakter teatralny. Drugim elementem porządkującym i organizującym przestrzeń było wprowadzenie na scenę wozu, który w efekcie pełnił funkcję teatralnej scenki. Znowu więc sięgnął inscenizator do formuły teatru w teatrze, którą powiązał z tradycją wędrownych trup aktorskich. Owa jarmarczność, sugerowana od samego początku widowiska, usprawiedliwiała także prostotę i umowność wielu scenicznych rozwiązań, a także konwencję zabawy, która została wprowadzona w miejsce tradycyjnej gry aktorskiej. Z wielokrotności funkcji aktora grającego, a właściwie bawiącego się na scenie. Role przenikały się wzajemnie, tworząc niezwykłą mozaikę znaczeń, bardzo bliską zabawom dzieci na podwórku. Przestrzeń i sytuacje były raczej sugerowane odbiorcy, nie było tam nic z ilustracji. Wyobrażenia widza przez cały czas musiała brać aktywny udział w widowisku. Bez niej żadne z działań teatralnych nie miałyby znaczenia. To było zupełnie inne, nowe podejście do literackiego pierwowzoru.

Na Scenie Lalkowej w Opolu, w marcu 1956 r., odbyła się premiera przedstawienia *Smok w Nieswarowie* według tekstu Bedřicha Svatonía. Tu także oryginalny tekst sztuki raził twórców przedstawienia moralizatorstwem i zbyt prostym dydaktyzmem. Jan Potisził i Zygmunt Smandzik, dzięki ciekawej plastyce i specyficznemu podejściu do tekstu, uzyskali zupełnie nowy, zaskakujący efekt teatralny: „Na stereotypową baśń dydaktyczną czeskiego autora [Potisził] nałożył reminiscencje z niedawnej wojny, osiągając wielką dynamikę zdarzeń, posługując się zręcznie metaforą plastyczną”<sup>16</sup>. To zrobiło wrażenie na środowisku lalkarskim w Polsce.

Inną drogą poszli twórcy przedstawienia *Skoczek Toczek* z bielskiej Białej w 1968 r. Reżyserem był Marian Konieczny, zaś scenografem – Andrzej Łabiniec, znany ze swego upodobania do prostych, niemal abstrakcyjnych form. Opowieść Jana Malíka o przygodach niegrzecznej piłki, nasycona dydaktycznymi treściami, prowadzona była przez ciąg plastycznych obrazów łączących tradycyjną formę lalek grających pomiędzy ruchomymi parawanami z abstrakcyjną formą piłki – czerwonej kuli, animowanej przez czarne, bezosobowe ręce aktorów. Ta teatralna forma

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> H. Jurkowski, *Pół wieku opolskiej sceny lalkowej*. W: *Ludzie i lalki...*, op. cit., s. 13.



przedstawienia robiła duże wrażenie, co potwierdza Mirosława Pindór, teatrolog i adiunkt Uniwersytetu Śląskiego, która jako sześciolatek oglądała przedstawienie w Baniu. Okazuje się, że właśnie wizualność tego spektaklu pozostawiła w jej pamięci niezatarty ślad, mimo że widowisko nie bardzo się jej podobało – uważała, że jest zbyt dziwne, zimne i obce. A jednak wspomnienia widowisk tradycyjnych zatarły się z czasem, a to pozostało żywe.

### 6.3. Polska literatura dramatyczna dla dzieci w Czechosłowacji

Pomimo że polską literaturę lalkową reprezentowało stosunkowo niewiele tekstów, twórcy z Czechosłowacji niektóre z nich włączyli także do swego repertuaru. Pierwszym okazał się *Sambo i lew* Grzegorza Franta (czyli Henryka Ryla). Napisał on sztukę inspirowaną słynną książką Harriet Beecher Stowe, *Chata wuja Toma*: „Była to rzeczywiście sztuka przygodowa o elementach sensacyjnych i melodramatycznych. Przedstawiała ona epopeję Afrykańczyków, porwanych przez handlarzy niewolników, sprzedanych na plantację w Ameryce i żyjących tam życiem niewolniczym. Jej bohaterem był mały Sambo i jego oswojony przyjaciel, lew. Uczestniczyli oni w dość skomplikowanych przygodach, które zamykały się powrotem do ojczyzny uwolnionych Afrykańczyków. Melodramatyczną ceną powrotu była jednak śmierć lwa, wzbudzająca rozpacz na widowni<sup>17</sup>”. Prapremiera tego utworu odbyła się w łódzkim Arlekinie w 1951 r. Mimo ogromnej popularności wśród widzów sztuka spotkała się w Polsce z niemalą krytyką, mimo że jej antyrasistowska i antyimperialistyczna wymowa powinny znaleźć zrozumienie wśród komunistycznych władz. Zaatakowano ją jednak za „sensacyjność, za jej schematyzm, »wszystkoizm« i – co najgorsze – za pesymizm<sup>18</sup>”. Ryl bronił się, ale sztukę opublikował dopiero w 1966 r. – wcześniej kolportował ją tylko w maszynopisie. To znaczy, że do Czechosłowacji dotarła także w takiej formie, zapewne dostarczona przez Jan Malíka.

Realizacja premiery *Sambo a lew* w 1961 r. w brneńskim teatrze Radost otwiera nowy etap istnienia tej sceny, w którym porzuca się tradycyjną

<sup>17</sup> H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, op. cit., s. 89.

<sup>18</sup> *Ibidem*.



baśń na rzecz nowoczesnego estetycznego wychowania młodego widza, zgodnego z ideologicznymi wytycznymi państwa. Sztuka Ryła stała się więc przykładem takiej zaangażowanej dramaturgii dla dzieci, która realizowała nowe edukacyjne funkcje brneńskiej sceny.

W 1962 r. w teatrze Severočeské loutkové divadlo w Libercu O. Batěk wyreżyserował spektakl *O strašlivém drakovi, princezně a ševcovi* (*O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlizanej królownie i królu Gwoździku*) Marii Kownackiej. Tłumaczeniem zajął się znany czeski poeta, Kamil Bednář. Początkowo wśród czechosłowackich krytyków prostota tekstu budziła niechęć, ale potem w niej właśnie dostrzegli walor – urok ludowych wierszyków i teatralnych gier, które w Czechach i na Słowacji były przecież dość popularne. Recenzent Zdeněk Bezděk przywołuje nawet *Ludowe suity* Emila Buriana, które były dla niego wzorem tego typu przedstawień: „Naiwne rymy, nietrwałe konstrukcje wiersza, niektóre słowne frazy lub przejścia rytmiczne między wierszem a prozą przypominają stare czeskie ludowe gry; nie wyklucza to burleskowych efektów. Wydaje się, że materia ludowych opowieści nie zaprzecza takiemu podejściu”<sup>19</sup>. Koncepcja przedstawienia oparta była na scenograficznej wizji Jana Schmida, który wykorzystał proste kukły zapożyczone z polskiego teatru ludowego, z szopki, co w czeskim teatrze było zaskakujące i nowe. Bezděk używa nawet nazwy *lalky na patykách* dla odróżnienia od czeskich *loutek*. Ich prostota uniemożliwia precyzyjną realistyczną animację, a wymaga działań opartych na rytmie, symbolu, metaforze, wielofunkcyjności przedmiotu i na dowcipie animacyjnym<sup>20</sup>. Takiej formy teatru twórczo poszukiwał zespół z Liberca: „Znalezienie i utrzymanie odpowiedniego działania, zgodnego z przyjętym stylem, jest jak taniec na ostrzu noża, zwłaszcza dla aktorów: proste lalki wymagają niezwykle wrażliwej animacji (co się czasem udaje), poczucia pracy zespołowej i specyficznej atmosfery (co się mniej udaje) oraz odpowiedniej zgodności stylizacji głosowej (co się udaje jeszcze mniej, choć się aktorzy starali, sądząc po intonacji niektórych fragmentów). Było to arcyzadanie, niezwykle trudne – bo wiem jak zawsze, efekt zależy od niuansów i klimatu całości. Szlachetna walka o styl inscenizacji zatrzymana została w połowie drogi”<sup>21</sup> – pisał

<sup>19</sup> Za: P. Vašíček, *Jan Schmid...*, op. cit., s. 16.

<sup>20</sup> W: ČsL 1963/5, s. 104. Za: loc. cit.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 16–17.

Bezdek. Inscenizacja ta wpłynęła na utworzenie się nowego stylu teatru w Libercu, będącego inspiracją także dla innych twórców.

W 1965 r. Miroslav Vildman zrealizował przedstawienie *Vynálezu pana Kaňki* na podstawie książki Jana Brzechwy o *Przygodach Pana Kleksa*. Rok później w Libercu dochodzi do premiery tekstu Jana Wilkowskiego *Ťupínek (Tymoteusz)* w reżyserii O. Batěka i scenografii Jana Schmida (1966). Potem także realizuje ten tekst Miroslav Melena (1972). Dramaturgicznym hitem drugiej połowy lat 60. był inny tekst Wilkowskiego (i Leona Moszczyńskiego) *Giňol v Paříži (Guignol w tarapatach)*, w tłumaczeniu Ladislava Dvorský'ego, którego słynna realizacja warszawskiej Lalki, nagrodzona na festiwalu w Bukareszcie, była dobrze znana w Czechosłowacji. Zamiast użycia teatralnej scenki z postacią Guignola był bardzo bliski czeskiej „kašpárkowej” tradycji, co niewątpliwie wpłynęło na popularność tej sztuki. Z drugiej strony tekst akcentował wolność jako najwyższą wartość, co dobrze korespondowało z atmosferą tamtych lat<sup>22</sup>. Stąd aż pięć teatrów sięgnęło po tę sztukę. Znacząca wydaje się na przykład data realizacji libereckiej premiery – 4 lutego 1968 r. Sama inscenizacja także była odbiciem ducha tamtych czasów: małą, prostą lalkę Guignola zestawiał scenograf<sup>23</sup> z monstrualnie wielkimi jawajkami Starosty i Komisarza, co powodowało, że widz sympatyzował z małym i słabym, ale sprytnym Guignolem, który ostatecznie wygrywał z bezdusznymi przedstawicielami władzy.

Także sztuka Hanny Januszewskiej *Tygríček (Tygrys Pietrek)* znalazła swoje miejsce na scenach czechosłowackich teatrów (np. w 1978 r. Naivní divadlo w Libercu).

W roku 1970 dochodzi w Warszawie do prapremiery musicalu *Na szkle malowane* autorstwa Ernesta Brylla i Katarzyny Gärtner. Już w 1976 r. ta sztuka o Janosiku zrealizowana została na Scenie Polskiej Těšínského divadla, a w 1980 r. powstała czechosłowacka produkcja filmowa *Na skle*

<sup>22</sup> W roku 1967 nie tylko ożywiły się dyskusje dotyczące sytuacji politycznej i gospodarczej Czechosłowacji, ale pod koniec roku doszło do przełomu, który przyniósł zmianę władz i nowy program działania państwa zarówno w sferze gospodarki, polityki narodowościowej, jak i w sferze politycznej. Nastąpiło ożywienie polityczne środowisk intelektualnych, zniesiono cenzurę, rozliczano się z przeszłością, zaczęto wydawać książki dotąd zakazane, nawet ludzie na ulicy domagali się reform (por. J. Tomaszewski, *Czechy i Słowacja*, Warszawa, Wydawnictwo Trio, 2008, s. 235–249).

<sup>23</sup> Reż. Jan Schmid, scen. Jan Schmid i Jaromil Malina, muz. Petr Skoumal.

*malované* (reż. Karol Zachar, choreogr. Štefan Nosál). Po roku 2000 wielokrotnie sięgano po ten tekst, realizując przedstawienia na scenach profesjonalnych i amatorskich, dramatycznych i lalkowych. W Brnie, najpierw na scenie dramatycznej Miejskiego Teatru (2008)<sup>24</sup>, a potem, w 2010 r. na scenie lalkowej teatru Radost<sup>25</sup> powstały interesujące sceniczne adaptacje oparte jednak na różnych tłumaczeniach. Jednym z autorów czeskiej wersji, uważanej za niezwykle udaną, jest Jaromír Nohavica, znany w Polsce bard z Ostrawy. Pierwszą realizacją jego adaptacji literackiej było przedstawienie przygotowane w praskim teatrze Divadlo na Fidlovačce (2001). W 2008 r. jego adaptacja, skonsultowana językowo z Renatą Putzlacher-Buchtovą, stała się podstawą dość głośnej i popularnej na czeskim Śląsku inscenizacji Divadla loutek Ostrava<sup>26</sup>. Przedstawienie, oparte na polskim tekście, wyreżyserował z zespołem czeskiego teatru – Marián Pecko ze Słowacji, który współpracował ze słowacko-czeskim zespołem twórców, a zatem mamy tu do czynienia z prawdziwie międzynarodową produkcją, realizującą ideę współpracy polsko-czesko-słowackiej.

Polscy twórcy chętnie sięgali po teksty autorów zza południowej granicy, będące odskocznią od literatury radzieckiej i rosyjskiej, która w tamtych czasach należała do więcej niż mile widzianego kanonu. Sztuki czeskosłowackie były także ciekawym uzupełnieniem polskiego repertuaru dla dzieci. Jednak Polacy traktowali je po swojemu, nadając im swoistą wymowę poprzez ciekawą scenografię, posługującą się znakiem i metaforą, tworząc wyrafinowane plastycznie obrazy oddziałujące na wyobraźnię widza często w większym stopniu niż fabuła. Polscy inscenizatorzy nie realizowali tekstów wprost, ale poszukiwali możliwości teatralizacji swoich plastycznych wizji.

Także twórcy z Czechosłowacji, prawdopodobnie z tych samych powodów, sięgnęli po polskie teksty. Szczególne miejsce zajmuje tu Jan Schmid, który zainspirował się nie tylko literaturą, ale przede wszystkim formą polskiego teatru. Niemniej także inni twórcy dostrzegali świeżość polskiego myślenia lalkowego, które stało się dla nich trampoliną do własnych poszukiwań artystycznych.

<sup>24</sup> Autorem tłumaczenia był Jan Šotkovský.

<sup>25</sup> Autorem adaptacji był Jaromír Nohavica.

<sup>26</sup> Ernest Bryll, Katarzyna Gärtner *Na szkle malowane*, adapt. Jaromír Nohavica we współpracy z Renatą Putzlacher-Buchtovą, reż. Marián Pecko, scen. Jaroslav Valek, Eva Farkašová, choreogr. Jaroslav Moravčík, prem. 11.04.2008.

# 7.

## Lata przełomu

### 7.1. Polska

Gdyby chcieć dokonać małego podsumowania, należałoby zauważyć, że okres pierwszych lat po wojnie był zarówno dla Czechosłowacji, jak i dla Polski okresem przejściowym – dopiero formowały się układy polityczne w Europie, zwłaszcza w Europie Środkowej. Walczące o władzę strony skoncentrowały się na sprawach politycznych i społecznych. W Polsce dochodziła jeszcze pilna sprawa odbudowy powojennych zniszczeń i przywracanie normalnego życia, co nie było łatwe. W tej sytuacji kultura odradzała się szybko i początkowo dość swobodnie. W Czechosłowacji ta swoboda była mniejsza.

Jednak po 1949 r. sytuacja zmieniła się. Zaostrzyły się rygory wobec artystów, na szeroką skalę wprowadzano doktrynę socrealizmu, represjonowano tych, którzy nie chcieli się jej poddać, co spowodowało milczenie wielu twórców. Władze państwowe, dążąc do ujednolicenia opieki nad dzieckiem i jego wychowaniem, coraz bardziej ograniczały możliwości organizacji społecznych, pozwalając im prowadzić działalność wyłącznie w korelacji z dyrektywami organów państwowych – ministerstw. Było to wyrazem narastających tendencji polityczno-społecznych do centralizacji zarządzania wszystkimi dziedzinami życia. Gwarancje bezpieczeństwa finansowego teatrów lalek opłacano swobodą artystycznej wypowiedzi. Szczególnie widoczne było to w Czechosłowacji, o czym była już mowa.

W Polsce, mimo wszystko, teatry lalek posiadały większą swobodę, bo i założenia ideowe temu sprzyjały. Henryk Jurkowski pisze: „W opinii lalkarzy nowe czasy wymagały przywołania nowych wartości, zmiany repertuaru i środków inscenizacyjnych. »Baj« będąc teatrem lalek dla dzieci

akcentował słowo dziecko. Teraz jednak, choć zadania teatrów lalek pozostały takie same, akcentowano słowo teatr. Już fakt, że odtąd oparciem dla środowiska lalkarskiego miało być Ministerstwo Kultury i Sztuki i Związek Artystów Scen Polskich, a nie Ministerstwo Oświaty, charakteryzował wystarczająco tę sytuację. Środowisko lalkarskie awansowało społecznie wchodząc do ZASP-u i w ten sposób zyskuje szansę utożsamienia ze środowiskiem teatralnym – środowiskiem artystycznym. Lalkarze rozumieli oczywiście swe powinności społeczne, ale ich postawa zmieniła się znacznie. Bajowcy<sup>1</sup> przed wojną mówili o wychowaniu społecznym, lalkarze Polski Ludowej łączyli z nim jeszcze wychowanie przez sztukę. Nowe czasy niosły odmienne rozumienie teatru lalek i jego funkcji. Dla wielu stał się on nowym rodzajem sztuki<sup>2</sup>. Teatr lalek stał się dla twórców swego rodzaju oazą – poszukiwania formalne były tu łatwiejsze do przeprowadzenia niż w innych dziedzinach sztuki.

Polska jednak dość szybko otrząsnęła się z realizmu socjalistycznego jako doktryny obowiązującej w sztuce. Już w 1955 r., poza oficjalną, kontrolowaną i „upaństwowioną” kulturą, tworzy się Teatr na Tarczyńskiej (później Teatr Osobny), prywatne przedsięwzięcie trzech poetów: Mirona Białoszewskiego, Bogusława Choińskiego i Lecha Emfazego Stefańskiego – właściciela mieszkania na Tarczyńskiej, w którym inscenizowano teksty całej trójki. Z teatrem związani byli także m.in. poeta i plastyk Ludwik Hering oraz aktorka i malarka Ludmiła Murawska. Była to właściwie pierwsza, w tamtym czasie, manifestacja nowej sztuki literackiej, scenicznej i plastycznej. W minidramatach Białoszewskiego przedmiot nabierał szczególnego znaczenia. W *Wiwisekcji* (1955) grzebień czy trzepaczka do jajek swą „zwykłością” rozbijały naukowe tezy uczonych-palców<sup>3</sup>, a przez to stawały się przedmiotami na nowo odkrywanymi i, paradoksalnie, niezwykłymi. Z kolei w *Osmędeuszach* (1959) w ramach konwencji swobodnego teatru w teatrze użyto płaskich, wyciętych z dykty postaci, które zestawiano czy raczej uzupełniano żywymi częściami ciała aktorów.

<sup>1</sup> Chodzi oczywiście o twórców pierwszego polskiego teatru lalek Baj w Warszawie.

<sup>2</sup> Henryk Jurkowski, *Teatr „Baj” i jego epoka*, op. cit., s. 66–67.

<sup>3</sup> Białoszewski pisał: „kucałem za krzesłem z narzuconą płachtką, a palce rąk odgrywały wszystko, co trzeba w dziurze do siedzenia”, *Teatr Osobny*, Warszawa, PIW, 1988, s. 7.

W połowie lat 50. narodził się teatr i kabaret studencki. Wiosną 1955 r. w Gdańsku Romuald Frejer<sup>4</sup> założył Teatrzyk Rąk i Przedmiotów Co To: „zaczynając od zabawnych etiud-skeczy lalkowych w stylu Obrazcowa (Pijak, 1956), zredukował następnie środki lalkowe (w stylu Ives’a Joly’ego) ograniczając się do gry dłońmi, traktowanymi jako tworzywo rzeźbiarskie, którym towarzyszyły rozmaite przedmioty (kwiaty, motyle, ptaki), budujące poetycko-żartobliwy klimat etiud. W kolejnych programach pojawiły się elementy z innej rzeczywistości, spoza nieco hermetycznego świata eksperymentu uczelni plastycznej, m.in. buty, kieliszki, butelki, wreszcie armata<sup>5</sup>. Dokonania innego gdańskiego teatrzyku – Bim-Bom (1954) również zaskakiwały kabaretową publiczność poetyckimi spektaklami odbywającymi się bez słów: „Ten teatr miał wdzięk, dziś trudno nawet wytłumaczyć, jaki własny i jaki duży (...) na jednym z pierwszych spotkań działaczy pierwszych teatrów studenckich – przedstawiciel Gdańska wywołał sceptyczne uśmiechy tłumacząc, że oni na Wybrzeżu szykują program bez tekstów. Wyśmiano go jawnie. Potem przyszedł pierwszy przegląd w Warszawie i sceptycy padli na twarz. To było zaskoczenie, olśnienie, szok. Bim-Bom uderzał emocją, odwołując się do uczuć elementarnych. Do dziś słyszę w uszach trzask rwanych papierowych ścian – cała sala wzdrygnęła się wtedy, zabrakło tchu, to rwano nasze własne, wewnętrzne ściany<sup>6</sup>. To był zupełnie nowy sposób wypowiedzi scenicznej, który udowadniał, że można poruszyć widza do głębi, posługując się wyłącznie ruchem, światłem, plastyką i muzyką z wyłączeniem literatury w znaczeniu słowa wypowiedzianego na scenie.

Warto może dodać, że ten gdański ruch teatralno-kabaretowy uaktywnił miłośników kina, którzy w grudniu 1955 r. powołali Dyskusyjny Klub Filmowy Studentów i Młodej Inteligencji. Niedługo potem także w Czechosłowacji mamy do czynienia z zespoleniem wysiłków twórców teatru, plastyki i filmu (Laterna Magika), o czym była już mowa.

W 1956 r. z inicjatywy Marii Jaremianki, Tadeusza Kantora i Kazimierza Mikulskiego odrodził się w Krakowie Teatr Cricot II. Przeniósł on na niwę teatru zdobycze plastyczne, w sposób szczególny łącząc je z literatu-

<sup>4</sup> Student Wydziału Rzeźby Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Gdańsku.

<sup>5</sup> M. Waszkiel, *Dzieje...*, op. cit., s. 320.

<sup>6</sup> Wypowiedź Andrzeja Drawicza, cytuję za: I. Kiec, *Wyprowadź teatru w ręce błazna i arlekina... czyli o kabarecie*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2001.

rą (Witkacy). Działalność artystyczna Kantora, pełna buntu, obliczona na prowokację i skandal, wyrażała atmosferę i swobodę poszukiwań twórczych tamtych lat i z pewnością była źródłem wielu inspiracji. Punktem wyjścia dla artystów zgrupowanych wokół Kantora było przeciwstawienie się ilustrowaniu życia. W swoim teatrze autonomicznym (1956), jak nazywał go Kantor, wprowadził zasadę sprzeczności sztuki wobec konwencji życiowych. Uważał bowiem, że „artysta musi starać się o to, aby działanie straciło swoją codzienną funkcjonalność i utylitarność”<sup>7</sup>. Wprowadził na scenę aktorów poruszających się niczym kukły i ta technika gry, utrzymana w charakterze niemego filmu, stała się charakterystyczna dla jego teatru. Tu także pojawił się przedmiot – przedmiot zdegradowany, sprowadzony do samej materii, z której Kantor próbował utworzyć nową rzeczywistość, *stricte* teatralną, podlegającą przypadkowi, a także automatycznemu działaniu (teatr informel, teatr zerowy).

W połowie lat 50. swoją artystyczną przygodę z teatrem rozpoczął także Józef Szajna, grafik i scenograf, późniejszy założyciel jednej z najoryginalniejszych scen polskich – Teatru Studio w Warszawie. We Wrocławiu Henryk Tomaszewski założył oryginalny Teatr Pantomimy (1956). W swoich pierwszych pantomimach wprowadzał Tomaszewski wiele niebanalnych rozwiązań: tworzył sceniczną architekturę z żywych ciał aktorów (*Dzwonnik z Notre-Dame*, 1957, *Cesarski słowik*, 1960), wprowadzał elementy plastyczne, jak np. wielką płachtę płótna poruszaną przez aktorów, symbolizującą morze (*Jasełka*, 1957) czy maski (*Pozamieniane głowy*, 1959). Zmieniał funkcję postaci scenicznej, kiedy np. w *Woyzecku* (1959) tytułowy bohater stawał się stopniowo sprzętem-wieszakiem.

W 1958 r. zadebiutował Jerzy Grotowski i w roku 1959 stworzył w Opolu, wraz z Ludwikiem Flaszenem, zawodowy teatr poszukujący – Teatr 13 Rzędów, który przerodził się później w słynny Teatr Laboratorium i będzie wyznaczał drogi awangardy nie tylko polskiemu teatrowi.

W teatrze lalek także od połowy lat 50. pojawiają się nowatorskie rozwiązania zarówno w sferze formy, jak i języka. Nowe tematy oraz nawiązania literacko-formalne charakteryzują ten pierwszy okres reformatorski. W 1955 r. we wspomnianym już przedstawieniu *Babcia i wnuczek, czyli Noc cudów* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego Władysław Jare-

<sup>7</sup> Z. Taranienko, *Rozmowy o teatrze*, Warszawa, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1981, s. 65.



ma wprowadza maski w nowej funkcji wykraczającej poza zwykły znak postaci, a Zofia Jareмова w przedstawieniu *Gdyby Adam był Polakiem* sztydzi z polskiej zadzierzystości i ambicji. Widowisko *Męczeństwo Piotra Oheya* (1959), także Zofii Jaremovej, wprowadzało na scenę nowy typ literatury – teatr absurdu Sławomira Mrożka<sup>8</sup>. Tu także należy podkreślić obecny w krakowskiej Grotesce<sup>9</sup> repertuar adresowany do widowni dorosłej, co na ówczesne czasy w krajach demokracji ludowej było zjawiskiem absolutnie wyjątkowym. W Czechosłowacji repertuar taki pojawił się początkowo tylko na scenie studenckiej „Loutka” w praskiej DAMU (*Lékařem snadno a rychle, Pásmo francouských a českých písní* – obie premiery z 1957 r.). W teatrze repertuarowym wprowadził go dopiero teatr Vede-ne Divadlo z Pragi (*Nieporozumienie Camusa*, reż. Karel Makonj, 1969) i Naiwni Divadlo z Liberca (premiera *Śmierć Tintagilesa* Maeterlincka, reż. Karel Brožek, 1969).

W warszawskiej Lalce powstają takie przedstawienia, jak *Guignol w tarapatach* Jana Wilkowskiego (1956) wprowadzający na lalkową scenę idee brechtowskiego teatru epickiego czy *O Zwyrtałe muzykancie* (1958) Jana Wilkowskiego i Adama Kiliana, w którym na scenie działały postaci jakby wyjęte z podhalańskich malowideł na szkłe, ożywały ludowe obrazy i ludowe pieśni. W ten sposób na lalkowej scenie stworzono przepiękne ludowe niebo pełne aniołków i świętych, co w świetle socrealistycznych produkcyniaków było jakimś otwarciem na zupełnie inny świat.

W łódzkim Arlekinie Henryk Ryl zrealizował niezwykle spektakl *Młynek do kawy* wg Gałczyńskiego (1959), pełen poetyckich pomysłów opartych na zestawieniu żywych aktorów i rekwizytów: „Scenograf [S. Fijałkowski] zaproponował dużą atrapę jako Młynek do kawy, który był rzeczywistym bohaterem sztuki. Prostokąt szkła wyobrażał Szybę-detektywa. Policyjna czapka na kiju była Policjantem. Wypadające spod czapki piłeczki pingpongowe oznaczały policyjne łzy”<sup>10</sup>.

Eksperymenty plastyczne Zbigniewa Kopalki, związanego z warszawskimi teatrami Guliwer i Baj, również sytuują się w ciągu tych poszukiwań: „Hełmy żołnierzy zrobiono z druciaków do szorowania. Kity przy

<sup>8</sup> Warto dodać, że teatr absurdu na Zachodzie zdobywa znaczącą pozycję dopiero ok. 1955 r., więc Polska mimo zamknięcia dość szybko reaguje na nowe teatralne prądy.

<sup>9</sup> Już w 1945 r. przygotowano dla dorosłej widowni przedstawienie *Cyrk Tarabumba*.

<sup>10</sup> H. Jurkowski, *Dzieje...* T. III, *op. cit.*, s. 167.



hełmach – ze szczotek do mycia szkła. Pancerze – z puszek od konserw. Stopy żołnierzy – z blaszanych łyżek. Gwiazdy na tle nieba, oprócz tańczących gwiazd z kryształu na cienkich drucikach, to światło reflektorów przesiane przez zwykłe durszlaki. Bogate srebrzenia dołem u purpurowej kurtyny – to blaszane sitka od herbaty”<sup>11</sup>.

Jan Dorman w 1958 r. w Będzinie wprowadził na lalkową scenę żywego aktora, który działał w zupełnie nowy sposób. W przedstawieniu *Krawiec Niteczka* całkowicie zrezygnował z parawanu, lalki zaś pełniły funkcję emblematów postaci. Aktora postawiono w zupełnie nowej sytuacji – nie tylko grania lalką, ale także grania „z” lalką i „obok” lalki. Role odgrywane były w antyrealistyczny sposób w rytmie dziecięcych zabaw, wyliczanek i piosenek.

Przełom lat 50. i 60. był zatem okresem intensywnych poszukiwań twórczych i jednocześnie pełen zupełnie wyjątkowych artystów o nieprzeciętnej wyobraźni i wrażliwości zarówno w teatrze dramatycznym, jak i lalkowym. Ich sztukę charakteryzowało przekraczanie granic tradycyjnie rozumianej sztuki, wprowadzenie nowych środków wyrazu, zwłaszcza przedmiotów codziennego użytku, które bądź stawały się postaciami scenicznymi, bądź poetyckimi metaforami, bądź jednym i drugim jednocześnie. Językiem sztuki teatralnej staje się groteska i absurd, wykorzystuje się dziecięcą zabawę jako kanwę widowiska (rytmizacja, działanie na zasadzie skojarzeń, wykorzystanie struktur zabaw dziecięcych itp.).

## 7.2. Czechosłowacja

Mimo że w Czechosłowacji w tym czasie takie artystyczne fanaberie były niemile widziane, jednak także i tam pojawiały się pewne pomysły i artystyczne dokonania, które można usytuować w tym samym ciągu teatralnych eksperymentów, choć może nie miały takiej siły i nie od razu wpłynęły na zmianę formy i treści w codziennej produkcji teatrów lalkowych naszych południowych sąsiadów. Poza dokonaniem związanym z działalnością teatru *Laterna Magika* warto wspomnieć przedstawie-

<sup>11</sup> Dotyczy sztuki *Pastereczka i Kominiarczyk* w Teatrze Baj w Warszawie (prem. 05.09.1957), recenzja: T. Tolska, „Teatr Lalek” 1957, nr 1, za: M. Waszkiel, *Dzieje..., op. cit.*, s. 325–326.

nie *Pásmo francouzských a českých písní* zrealizowane na szkolnej scenie DAMU w 1957 r. Rewia muzyczna z udziałem lalek była formą tradycyjną dla teatru Czechosłowacji, ale w tym spektaklu obok klasycznych pacynek wprowadzono także rekwizyty i nagie ręce, które działały jak lalki. Całość miała szczególnie artystyczny wyraz oparty na rytmizacji działań wynikającej z muzyki<sup>12</sup>. Łatwo zauważyć zbieżność teatralnego myślenia z dokonaniem polskich teatrów. Prawdopodobnie nie było to przypadkowe, gdyż w realizacji przedstawienia brali udział także studenci z Polski – Taida Plewako, która grała w spektaklu, oraz Maria Konopa, która współrealizowała oprawę plastyczną. Może warto dodać, że wśród realizatorów był także Karel Brožek, który nie tylko zapisze się w czechosłowackim teatrze jako jeden z najważniejszych twórców nowego teatru lalek, ale potem będzie także tworzył w polskim teatrze lalek.

Początek lat 60. w Czechosłowacji okazał się także momentem formowania kilku ważnych ośrodków teatralnych, które już po kilku latach stanowiąc będą awangardę lalkarską Czechosłowacji, o czym będzie mowa w następnym rozdziale.

### 7.3. Praska wiosna

Artystyczne poszukiwania na dużą skalę ruszyły jednak dopiero na fali przemian zapoczątkowanych w grudniu 1967 r., zwanych praską wiosną. W programie reform *Czechosłowacka droga do socjalizmu* podkreślano ustawowe zagwarantowanie swobód demokratycznych dla wszystkich obywateli Republiki, przeprowadzenie rehabilitacji osób niesłusznie represjonowanych w latach 50. i w pierwszej połowie lat 60., rozszerzenie swobód twórczych. 24 kwietnia premier Oldřich Černík przedstawił Zgromadzeniu Narodowemu plan działania rządu, obejmujący m.in. utworzenie państwa federacyjnego, ułożenie równoprawnych stosunków między Czechami, Słowakami i mniejszościami narodowymi, zniesienie cenzury, szeroki rozwój kultury. Jak się szybko okazało, tego typu reformatorskie zapędy kraju członkowskiego Układu Warszawskiego musiały zostać stłumione. Decyzje oczywiście zapadły w Moskwie, ale to także

<sup>12</sup> Por. P. Vašíček, *Loukářská...*, op. cit., s. 15–16.

Ludowe Wojsko Polskie dokonało inwazji na Czechosłowację 20 sierpnia 1968 r. Odbiła się ona wielokrotnym echem na stosunkach polsko-czechosłowackich. Mimo iż polscy żołnierze starali się zachować jak największy spokój i nie zaogniać i tak napiętej już sytuacji, to jednak interwencja wojsk Układu Warszawskiego otworzyła serię tragicznych wydarzeń na ulicach Pragi, z symbolicznym aktem samospalenia Jana Palacha na placu św. Wacława. Konsekwencją tych działań był tzw. proces normalizacji usankcjonowany dokumentem *Nauki z kryzysu w partii i społeczeństwie* po XII Zjeździe KPČ z 11 grudnia 1970 r. Na marginesie należałoby dodać, że wówczas w Polsce, od 12 grudnia trwały, zakończone tragicznie, protesty społeczne. Wskazuje to na szczególnie napiętą sytuację polityczną i społeczną w krajach bloku socjalistycznego, w Czechosłowacji stłumioną także polskimi rękami. Jednak nawet w Czechosłowacji przełom lat 60. i 70. przyniósł rozluźnienie pozwalające artystom na swobodniejsze działania i poszukiwania nowych artystycznych dróg.

Mimo wcześniejszych ograniczeń Czechosłowacy wciąż śledzili wszystko, co działo się w teatrze lalkowym, a najbliżej było im do Polski. Nie dziwi więc wcale wspomniana wcześniej wypowiedź Petra Nosálka o jego fascynacji polskim teatrem i znaczeniu, jakie miał dla jego własnej twórczości czy Karela Makonja, kiedy mówił: „jako źródło inspiracji pozostają dla mnie spotkania i kontakty z polskimi teatrami, i to nie tylko lalkowymi, gdyż polska kultura teatralna uważana jest za jedną z najważniejszych w Europie”<sup>13</sup>. Zainteresowanie Czechosłowaków widać w artykułach i krytykach polskich przedstawień. Można to było prześledzić na przykładzie kontaktów Jana Dormana i jego Teatru Dzieci Zagłębia. Szczególnie znaczące okazały się kontakty z Poznańskim Teatrem Lalek. Zaowocują one ciekawą współpracą, a Leokadia Serafinowicz będzie jednym z nielicznych, jeśli nie jedynym z polskich twórców teatru lalek, którzy wyreżyserują sztukę w Czechosłowacji (1973). Zresztą każda okazja była dobra do spotkań, dyskusji, które musiały odcisnąć ślad na teatrze lalek Czechosłowacji. Można by okres ten kolokwialnie nazwać „ładowaniem akumulatorów”, zbieraniem informacji i inspiracji, które po 1968 r. zaczną wydawać owoce.

<sup>13</sup> Bielskie festiwale lalkowe, op. cit., s. 77.

# 8.

## Najważniejsze ośrodki nowego teatru lalek w Czechosłowacji

### 8.1. Liberec

W Libercu od 1949 r. istniał teatr lalek, który na początku lat 60. zaczął powoli formować swój oryginalny styl. Przedstawienia adresowane do młodszych dzieci inspirowane były dziecięcym, naiwnym widzeniem świata, które nadawało specyficzny poetycki wyraz dopełniony łobuzerskim przymrużeniem oka; łączono je z sowizdrzalską tradycją czeskiego lalkarstwa. Stąd teatr w Libercu przybrał nazwę (w 1968 r.) Naivni Divadlo.

W 1961 r. do teatru przybył Jan Schmid<sup>1</sup>, który wprowadził na scenę nowy sposób plastycznego myślenia w teatrze lalek oraz nowy sposób gry inspirowany dziecięcą zabawą. Już o pierwszym jego przedstawieniu, zrealizowanym z Oscarem Batěkiem, *Guliver v Maňáskově* (1961) Jiří Středa powiedział: „Decydujące słowo w libereckiej inscenizacji ma scenograf”<sup>2</sup>, a w rok później, po premierze *Optičky, pozor! Piráti! (Uwaga małpki, piraci!)* pisał z entuzjazmem: „I tym razem jego prace są pełne pomysłów, plastycznego wyrafinowania, koloru i dowcipu. (...) Lalki się rozegrały, aż radość bierze patrzeć. Przedmioty otrzymały solidną podstawę: zrozumiałość i wyrazistość teatralnego myślenia. Scenograf odnalazł drogę do aktora. Plastyczne pomysły wynikają z możliwości lalek i na nich bazują. Co więcej – Jan Schmid ma wycucie prawdziwej dziecięcej zabawy, która

<sup>1</sup> Czeski scenograf i ilustrator, aktor, reżyser, publicysta, autor sztuk teatralnych i scenarzysta, menadżer teatralny, obecnie profesor Katedry Alternatywnego i Lalkowego Teatru DAMU (Katedra alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty Akademie múzických umění).

<sup>2</sup> Za: P. Vašíček, *Jan Schmid, loutky, souvislosti*, cz. 3, „Loutkář” 2007, nr 6, s. 250–251.

jest ukryta wszędzie – w barwie, linii, rysunku i formie”<sup>3</sup>. W ten sposób na scenę wniesiona została atmosfera zabawy dziecięcej, która naznaczyła przedstawienia teatru w Liberku.

W tym miejscu spotykał się Schmid z poszukiwaniami artystycznymi Jana Dormana, który w 1958 r. (*Krawiec Niteczka*) zerwał z konwencją tradycyjnego teatru lalek, każąc aktorowi działać na scenie podobnie jak dziecko czyni to w zabawie. Uformował się wówczas nowy sposób gry: „gry lalką” – „gry z lalką” – „gry obok lalki”, który rozszerzył możliwości aktora lalkarza, ale także inscenizatora. W artykule *Bábka v inscenácii* Dorman pisał: „Aktor nie musi udawać, aktor może się bawić. Rola aktora jest ciekawsza, gdyż odrzucając parawan, wchodzimy w świat sceniczny pełen umowności i metafor. Aktor »na oczach widza« zmienia role, gra wiele postaci, nie będąc żadną z nich. Aktor mówi za lalkę, mówi do lalki, kontaktuje się z widownią”<sup>4</sup>.

Wprawdzie artykuł ten ukazał się w 1966 r., jednak już wcześniej czechosłowacka publiczność mogła zobaczyć dormanowski sposób budowania widowiska lalkowego w 1963 r. w Brnie, kiedy to w czasie II Ogólnopolskiego Przeglądu Czechosłowackich Zawodowych Scen Lalkowych prezentowany był także *Koziółek Matolek* będąńskiego teatru. Severočeské loutkové divadlo (SČLD) z Liberka pokazywało tam *Poklady baby Mračenice* (*Skarby Babuchy Burczymuchy*) Dvorský’ego w reżyserii i ze scenografią Schmid. Osobiste spotkanie tych dwóch twórców było zatem możliwe.

Wpływ polskiego teatru na twórczość Schmid wydaje się pewny. Erik Kolár pisał: „Z pewnością teatr ten jest rodzajem teatru lalkowego, w którym decydujące słowo ma reżyser i scenograf. Jeśli chcecie, mógłbym to określić jako polski wpływ – o czym świadczy reżyserskie rozwiązanie smoka Ľunťa, które wyczuje każdy, kto widział warszawską inscenizację »Tygryśka Pietrka«”<sup>5</sup>.

Współpracownikiem Schmid był Karel Novák, autor i aktor, który zainicjował program artystyczny adresowany do małych dzieci, o zupełnie

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> J. Dorman, *Bábka v inscenácii*, „Umelecké Slovo” 1966, nr 3, s. 64–65. Warto tu jednak dodać, że już w roku 1959, w czasie realizacji sztuki *Zmruż Oczko* w Szczecinie, Dorman notował spostrzeżenia i myśli, które w formie bardziej uporządkowanej znajdują się później w przytaczanym artykule.

<sup>5</sup> P. Vašíček, *Jan Schmid, loutky, souvislosti*, cz. 5, „Loutkář”, 2008, nr 2, s. 66.

nowej formule, bliskiej nie tylko ideom Jana Dormana, ale także twórców poznańskiego Marcinka, o której była już mowa. Oto główne założenia programu artystycznego sformułowane w 1963 r.:

- „1. Przy etycznym i estetycznym wychowaniu młodego pokolenia śledzić jego postawy psychologiczne i konsekwentnie brać je pod uwagę w ustalaniu linii dramaturgicznej oraz repertuarowej polityki teatru.
2. Wszelkie zdolności twórcze pracowników SČLD i wszystkie specyficzne środki wyrazu teatru lalkowego mają służyć jak najbardziej skutecznemu wyrażaniu wartości ideologicznych i artystycznych.
3. Ścisłe współpracować z pedagogami w przygotowywaniu szkolnych przedstawień (dla przedszkoli oraz szkół podstawowych) oraz w podsumowywaniu etycznych i estetycznych doświadczeń wyniesionych przez dzieci z tych przedstawień”<sup>6</sup>.

Należałoby tu zwrócić uwagę na dwie zasadnicze sprawy: związanie artystycznych poszukiwań z wiedzą psychologiczną i doświadczeniem pedagogicznym oraz na postawienie akcentu na „teatralność” realizowanych przedstawień. Jak zauważa Pavel Vašíček, w praktyce SČLD „teatralność” stopniowo brała górę nad „ideologią” właśnie po to, aby jak najskuteczniej „wyrażać ideologiczne i artystyczne wartości”. Chodzi tu także o świadomy teatralny dialog pobudzający widza do indywidualnego rozwoju.

Nieprzypadkowo chyba właśnie w sezonie 1963/64 Jan Schmid zakłada słynne studio aktorskie Ypsilon (Studio Y). Początkowo miało ono charakter amatorskiego teatru, w którym brali udział także zawodowi aktorzy z teatru lalek. Przygotowywane przedstawienia miały charakter eksperymentalny, oparte były na improwizacji<sup>7</sup>, łączyły różne środki ekspresji włącznie z fotografią i filmem<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> *Idem, Jan Schmid, loutky, souvislosti*, cz. 3, *op. cit.*, s. 251.

<sup>7</sup> Dla orientacji podaję zbiór premier amatorskiej sceny: *Encyklopedické heslo XX. Století*, cz. 1, (1964), J. Schmid, K. Novák; *Encyklopedické heslo XX. Století*, cz. 2 (1965), J. Schmid; *Carmen nejen podle Bizeta*, (1966), J. Schmid, J. Malina, K. Novák; *Takzvaný večer na přidanou* – improwizacja zespołowa (22.09.1967), J. Schmid; *Předposlední případ Leona Cliftona* (19.11.1967), Z. Hořínek – J. Schmid, F. Tröster, J. Malina, K. Novák; *Vánoční písničky takzvané na přidanou* – improwizacja zespołowa (04.12.1967); *Návštěva na výstavě 1889*, (23.01.1968), H. Rousseau – Celník, P. Řezníček, J. Schmid, V. Habr, K. Novák, M. Kořínek, <http://www.naivnidivadlo.cz/viewer.php?clanek=Ypsilonka> (data pobrania: 12.07.2011).

<sup>8</sup> Wyraźnie widać inspiracje praskim teatrem Laterna Magika.

Od roku 1968<sup>9</sup> Ypsilonka stała się profesjonalną sceną działającą przy teatrze Naivni Divadlo. Przeniósł on tam lub testował doświadczenia Studia. Przedstawienia oparte były na improwizacji i udziale widowni dziecięcej, a grane w ogródkach zabaw dziecięcych i innych tego typu przestrzeniach. Widzimy tu próby przełamania bariery między sceną i widownią, wyprowadzenie teatralnych działań poza mury teatru dla dzieci.

I znowu powraca Jan Dorman, który realizował podobne idee rozszerzenia spektaklu teatralnego o działania prowadzone w przestrzeniach pozascenicznej, stymulujące wyobraźnię dziecka: *Młynek do kawy* (1963)<sup>10</sup>, *Kaczka i Hamlet* (1968)<sup>11</sup>, *Konik* (1975). Warto podkreślić, że Dorman nad koncepcją *Konika* pracował bardzo długo, a w 1968 r. w Bratysławie ukazał się jego artykuł *Poznamku režisera – anegdota Konik*<sup>12</sup>, w którym opisał niezrealizowany jeszcze wówczas pomysł na teatralne działania wykraczające poza teatralne mury<sup>13</sup>. Także w 1968 r. w piśmie „Československý Loutkář” ukazał się inny artykuł Dormana *Bábka v inscenácii*<sup>14</sup>, w którym pisał o wprowadzonej przez siebie konwencji bezparawanowe-

<sup>9</sup> W Libercu Studio Ypsilon działało do roku 1978, kiedy to przeniesiono je do Pragi. Tam działa do dziś.

<sup>10</sup> Widz dziecięcy najpierw stykał się z rozwieszonym w szkole plakatem, który przedstawiał przedmiot – młynek do kawy, a w przedstawieniu Młynek do kawy grał aktor w żywym planie. W ten sposób właściwy Młynek miał być wypadkową obrazu Młynka z plakatu, własnych wyobrażeń widza oraz gry aktora. Również aranżacja foyer i program teatralny były dopełnieniem niektórych aspektów właściwego widowiska.

<sup>11</sup> Dwa rekwizyty teatralne, duże kaczki na kołach z ruchomymi skrzydełkami, aktorzy przynieśli do dwóch przedszkoli, gdzie pozostawały przez dwa tygodnie. Później dzieci poszły do teatru i dopiero tam odnalazły swoje kaczki jako bohaterki przedstawienia.

<sup>12</sup> „Umelecké Slovo” 1968, nr 9.

<sup>13</sup> Opowiadał więc Dorman, jak to zadzwonił do przedszkola i namówił niechętną panią kierowniczkę, aby przyprowadziła dzieci do teatru. Tam dzieci obejrzały kilkuminutowe przedstawienie o Koniku, po którym wychowawcy nie kryli oburzenia. Mimo to udało się namówić przedszkole na drugą wizytę, w trakcie której dzieci obejrzały kolejne kilkuminutowe przedstawienie. I znowu oburzenie. Sytuacja jednak powtórzyła się także drugi raz. Tym razem dzieci, idąc do teatru, już wiedziały, że będzie konik, i z niecierpliwością oczekiwały tego spotkania. W innej wersji opowiadania zamiast trzeciej wizyty w teatrze dzieci otrzymały zadanie narysowania konika. W ten sposób teatr miał przenieść się do przedszkola, a konik ożyć w wyobraźni dzieci.

<sup>14</sup> „Československý Loutkář” 1968, nr 9. To ten sam artykuł, który dwa lata wcześniej ukazał się w piśmie w Bratysławie (1966).

go teatru lalek. Ta zbieżność dat i koncepcji teatru dla dzieci nie może być przypadkowa.

Działania w Liberku kontynuował w latach 70. Oldřich Augusta, który położył akcent na edukację emocjonalną i moralną dziecka, jednak realizowaną nie wprost, bez nachalnego dydaktyzmu. Najważniejszymi twórcami tego okresu byli: reżyser Pavel Polák i scenograf Pavel Kalfus<sup>15</sup>, który po 5 latach współtworzenia teatru Drak w Hradcu Králové, w 1974 r. przyjechał do Liberka, by pozostać tam do 1993 r. To oni dali impuls do utworzenia festiwalu lalkowego „Mateřinka” (1972). W ten sposób Naivní divadlo stało się lalkową sceną dla dzieci, poszukującą nowych form artystycznego oddziaływania na widza.

## 8.2. Hradec Králové

W 1958 r. Vladimír Matoušek wraz z reżyserem Jířim Středą i rzeźbiarzem Františkem Vítkiem założył teatr lalek Drak<sup>16</sup> w Hradcu Králové. Szczęśliwie był to już okres przemijania socrealistycznej konwencji, dzięki czemu twórcy z Draka mogli porzucić powszechnie panującą technikę jawajki na rzecz tradycyjnej czeskiej marionetki na drucie.

Jednak swój charakterystyczny styl teatr zawdzięczał współpracy czterech artystów, do których należeli: Jan Dvořák – dramaturg, który objął dyрекcję teatru w 1964 r., Miroslav Vildman – reżyser, Pavel Kalfus – scenograf i Jiří Vyšehrad, kompozytor i aktor. Najważniejszą inscenizacją tego okresu było przedstawienie *Pohádka z kufra* (*Bajka z kufra*, 1964). Henryk Jurkowski pisze: „Wprawdzie dwaj klauni rozpakowują bajkę z kufra, ale realizuje ją zespół aktorów, których widać zza niskiego horyzontu, jak prowadzą marionetki na drutach. (...) Temat bajki dość banalny o nierównościach społecznych i o miłości, odegrany z niezwykłym wdziękiem:

<sup>15</sup> Warto dodać, że Pavel Kalfus pracował także w Polsce – pierwsza jego scenografia powstała w 1993 r. do przedstawienia *Bajka o dwóch śmieszkach*, które w teatrze „Baj Pomorski” w Toruniu wyreżyserował słowacki reżyser, Karol Fischer. Kolejne prace to: *Miaśteczko na Prerii* w reż. Jiřego Středy (Teatr Lalek „Guliwer” w Warszawie, 1993), *Arlekin w tarapatach* (2005) i *Stworzenie świata* (2007), oba spektakle w reż. Simony Chalupovej-Pěničkovéj (Teatr Lalek „Arlekin” w Łodzi).

<sup>16</sup> Nazwa jest akronimem: „Divadlo rozmanitostí, atrakcí a komedií”.



aktorzy z ogromną życzliwością użyczali lalkom ich motorycznych i głosowych walorów, przyjmując na siebie w sposób fizyczny znaczną część ich już to niemiłych, już to przyjemnych doświadczeń<sup>17</sup>. W ten sposób tradycyjny teatr marionetkowy rozszerzono o działania żywego aktora, który grał na scenie równoległe z lalką. Ten sposób gry okaże się znaczący dla Draka i stanie się później jego wizytówką.

Jednak prawdziwie nowoczesny charakter nadał teatrowi Josef Krofta, który zastąpił Miroslava Vildmana w 1971 r. Najważniejsze jego przedstawienie z tego pierwszego okresu – *Enšpiĝl* (Sowizdrzał, 1974)<sup>18</sup> wydaje się być rozwinięciem stylu wprowadzonego przez Vildmana. Krofta jednak poszedł dalej, a tzw. odkryta animacja służyła inscenizacji, nadając jej szczególne piętno. „W tym wypadku pokazał trochę naiwny, trochę cudaczny warsztat teatralny wędrownych komedianów. Widzowie mieli szansę przeżywania historii Sowizdrzała oraz podziwiania aktorskich wysiłków komedianów, którzy musieli nadażyć nie tylko z animacją lalek, ale też obsługą dekoracji, prymitywnych instrumentów muzycznych i światła. (...) Komizm zdarzeń szedł o lepsze z komizmem teatralnej kuchni. Aktorzy grali równocześnie własne role aktorów »Draka«, dodatkowe role komedianów wędrownego teatru oraz wcielali się psychicznie w każdą przedstawioną postać<sup>19</sup>. Mamy więc do czynienia z nowym sposobem gry aktora lalkarza, która staje się rodzajem wyrafinowanej gry konwencjami różnych teatrów: tradycyjnego, zabawy, jarmarcznego. Taka forma podkreślała teatralność lalkowego przedstawienia i wyniosła je na inny poziom metafory.

Taki złożony sposób gry aktora pojawił się już wcześniej u Jana Dormana. W przedstawieniu *Przygody Wiercipięty* (1961) lalka była traktowana raz jako postać sceniczna, raz jako przedmiot, a funkcje aktora sam reżyser opisał różnymi określeniami: „aktor gra lalką, obsługuje lalkę, porusza lalką<sup>20</sup>. Prowadziło to do rozwiązań dowcipnych i podkreślających teatralność, postaci sceniczne uzyskiwały zupełnie niezwykłą

<sup>17</sup> Przedstawienie wzbudziło zachwyty publiczności na unimowskim Festiwalu Teatrów Lalkowych w Monachium w 1966.

<sup>18</sup> Reż. Josef Krofta, scen. František Víték, muz. Jiří Vyšehrad.

<sup>19</sup> H. Jurkowski, *Metamorfozy...*, op. cit., s. 126.

<sup>20</sup> Według scenariusza Dormana *Przygody Wiercipięty*, s. 11, Archiwum Jana Dormana w Będzinie.

świadomość swojej sztuczności, świadomość, że gdy zdejmą elementy kostiumu teatralnego (np. maski), przestaną istnieć jako postaci i staną się aktorami. To właśnie ten sposób myślenia pojawia się w czeskim Draku<sup>21</sup>.

Także w warstwie plastycznej Krofta wprowadził grę konwencji, wykorzystując różne elementy scenografii do różnych teatralnych funkcji: „Scena – a właściwie teatr – została zbudowana na wzór małego szafiastego ołtarza (jak dawne *retablo*) z płaskorzeźbionymi *panneaux* o tematach świeckich. Ruchome drzwi »szafy« dawały ogromne możliwości komponowania przestrzeni scenicznej przed sceną i w jej wnętrzu. Z pomocą prostych zabiegów powstawały mury miasta, plac miejski, karczma, wnętrze kościoła z promieniami przebijającymi się przez witraże. Piękne marionety, rzeźbione z drzewa prowadzone były za pomocą drutów i sznurka”<sup>22</sup>.

Tego typu sposób postępowania można nazwać wielofunkcyjnością przedmiotu, który w różnych warunkach pełni różne funkcje. To także pomysł zastosowany w polskim teatrze lalek (Dorman, Ryl, Serafinowicz) już w latach 60. W inscenizacji *Enšpígl* pojawił się też charakterystyczny dla Krofta, a ostatecznie i dla Draka sposób organizowania przestrzeni gry – oparty na jakiejś teatralnej machinie ogrywanej na różne sposoby. W tym wypadku była to szafa, w kolejnych przedstawieniach będą to inne, równie mobilne elementy dekoracji.

Tego samego roku Drak zaprezentował swoje przedstawienie *Enšpígl* na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej. Polska i międzynarodowa publiczność wysoko oceniła tę inscenizację. Trafiła ona w punkt polskich poszukiwań artystycznych, dopełniając je specyficzną czeską tradycyjną rzeźbioną marionetką na drucie. Prawdopodobnie wtedy też powstał pomysł na realizację międzynarodowego projektu teatralnego, który – mimo formalnie trudnych kontaktów między naszymi państwami – doszedł jednak do skutku. Tej międzynarodowej współpracy sprzyjał „okres normalizacji” stosunków między Polską i Czechosłowacją,

<sup>21</sup> Może warto po raz kolejny przypomnieć artykuł Dormana: *Bábka v inscenácii* („Československý Loutár”, 1968, nr 9), w którym opisuje właśnie taki sposób gry z lalką. Jednocześnie w 1973 r. Leokadia Serafinowicz reżyseruje w Brnie przedstawienie według tekstu Krystyny Miłobędzkiej *Síla baba mak*.

<sup>22</sup> H. Jurkowski, *Metamorfozy...*, op. cit., s. 126.

choć – mimo ratyfikowanych umów kulturalnych – granica nie była łatwa do przebycia. Szczególnie trudne okazało się przewożenie dekoracji teatralnych.

### 8.2.1. *Janosik*

W 1975 r. zrealizowano spektakularne przedsięwzięcie teatralne: *Janosik*<sup>23</sup>. Brały w nim udział trzy teatry: czeski Drak z Hradca Králové, Krajské Bábkové Divadlo z Bańskiej Bystrzycy i Poznański Teatr Lalki i Aktora Marcinek. Poznański teatr już w 1958 r. był na gościnnych występach w Libercu i Pradze. Wizyty miały bezpośredni wpływ na zbliżenie Marcinka z czechosłowackim środowiskiem lalkarskim. Jak się wydaje, to Leokadia Serafinowicz była osią tych kontaktów. W 1971 r. wzięła udział w Praskim Quadriennale, gdzie otrzymała złoty medal za poszukiwania artystyczne w scenografii teatralnej, a w marcu 1973 r. została zaproszona do reżyserowania sztuki *Aj tak tak seju mak*<sup>24</sup> w teatrze lalek Radost w Brnie.

Tym razem, w ramach jednej realizacji, Leokadia Serafinowicz z Wojciechem Wieczorkiewiczem spotkali się z takimi twórcami, jak Josef Krofta oraz zaproszony do współpracy przez Słowaków – Karel Brožek. Polsko-czesko-słowacki bohater ludowy, Janosik, był klamrą spinającą trzy narody w tej artystycznej przygodzie teatralnej. Każdy z partnerskich teatrów przygotował jedną część życiorysu Janosika. Czesi zrealizowali *Narodziny zbójnika* (*Zrození zbojníka*), Polacy – *Życie zbójnika* (*Život zbojníka*), a Słowacy – *Zdradę i śmierć zbójnika* (*Zradu a smrt zbojníka*). To międzynarodowe przedsięwzięcie z międzynarodową obsadą zagrano tylko dziesięć razy, przede wszystkim na festiwalach w Czechach, w Polsce i na Słowacji. Dzięki tej współpracy na polską scenę lalkową wkroczyły wspaniałe rzeźbione marionetki na drucie.

<sup>23</sup> Scen. Jan Dvořák, Karel Brožek, Jozef Mokoš, Krystyna Miłobędzka; reż. Josef Krofta, Karel Brožek, Wojciech Wieczorkiewicz; scenografia scen. František Víték, Karel Hejman, Leokadia Serafinowicz; muz. Jiří Vyšehrad, Milan Dubrowski, Zbigniew Bujarski; prem. 30.04.1975 r. w Chrudimiu.

<sup>24</sup> Przedstawienie zrealizowane na podstawie tekstu Krystyny Miłobędzkiej *Siała baba mak* było prezentacją zupełnie nowego sposobu podejścia do problemu teatru dla dzieci.

„To było rzeczywiście międzynarodowe przedsięwzięcie i dla nas wszystkich bardzo szczęśliwe. Bardzo się zaprzyjaźniliśmy”<sup>25</sup> – mówi Karel Brožek. Podobnie wypowiedział się Josef Krofta: „Uważam moją współpracę z Wojtkiem Wieczorkiewiczem i Leokadią Serafinowicz za jedną z najbardziej twórczych i najpiękniejszych realizacji”<sup>26</sup>. Także Leokadia Serafinowicz wspomina tę współpracę: „I jeszcze raz spotkanie i jeszcze raz przeżycie szczególnej wspólnoty przy realizacji czesko-polsko-słowackiego tryptyku o Janosiku – przyjaźnie, szlachetna rywalizacja, napięcia przy wspólnym warsztacie. Potem pochod z pochodniami – noc, górski plener i marsz do niedościgłej dali – to się pamięta”<sup>27</sup>.

Ten trójnarodowy teatralny projekt był niezwykle istotnym elementem współpracy polsko-czesko-słowackiej, dającym impuls do podobnych działań w latach następnych<sup>28</sup>. Takie inicjatywy w zjednoczonej Europie nie dziwią. Wręcz przeciwnie, są wyrazem powszechnie panujących tendencji do przekraczania granic, szukania międzykulturowych powiązań bez zatraćania regionalnej specyfiki. Jednak w połowie lat 70., mimo odwilży, takie działania były wyjątkowe, wręcz trudno uwierzyć, że w tamtych społeczno-politycznych uwarunkowaniach udało się je przeprowadzić. A miały one kolosalne znaczenie nie tylko dla polskiej strony. Pod koniec lat 70., a potem w latach 80. Karel Brožek reżyserował przedstawienia w poznańskim teatrze, co było początkiem jego długiej współpracy z polskim teatrem lalek. Także Josef Krofta odnalazł w Poznaniu przestrzeń do swobodniejszej własnej twórczości. Henryk Jurkowski pisze: „Warunki polityczne w Czechosłowacji ograniczały swobodę artystyczną teatru do tematów klasycznych lub ludowych, odcinając go od wielkich tematów humanistycznych. Zapewne z tego względu Krofta wyreżyserował »Don Kichota« w Poznańskim Teatrze Lalek w roku 1976, sam dokonując adaptacji tematu”<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> E. Tomaszewska, *Teatr to przestrzeń wolności*, op. cit., s. 66.

<sup>26</sup> Wypowiedź Josefa Krofty opublikowana w: *Bielskie festiwale lalkowe*, op. cit., s. 71.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 83.

<sup>28</sup> Warto dodać, że po 35 latach powtórzono ten zamysł. Warszawski Teatr Lalka, Teatr Drak z Hradca Králové i Stare Divadlo Karola Spišaka z Nitry zrealizowały w 2010 r. przedstawienie *Jánošík Janosik Jánošík* składające się z trzech, niezależnie przygotowanych spektakli. Całość była próbą połączenia trzech kultur, trzech konwencji i trzech języków w jedno spójne fabularnie widowisko.

<sup>29</sup> H. Jurkowski, *Metamorfozy...*, op. cit., s. 127.

W tej inscenizacji Krofta poszedł jeszcze dalej w rozbijaniu rzeczywistości teatralnej i tworzeniu metafory. „Przedstawienie realizowali aktorzy, którzy czasem posługiwali się także lalkami jako znakami postaci lub też jako ich dublerami. Powstał w ten sposób świat pulsujących znaków, które widz interpretował w toku przedstawienia. Najbardziej reprezentatywna w tym względzie była scena chłosty Don Kichota, w której Pacholek bił kijem pustą ławkę, aktor – Don Kichot – zwijał się z bólu, inny aktor łamał członki lalki Don Kichota, a jeszcze inny wydawał z siebie okrzyki bólu. Nastąpiła zatem kompletna atomizacja obrazu scenicznego, co w dużym stopniu przypominało wcześniejsze eksperymenty w sztukach plastycznych”<sup>30</sup>.

Jak się jednak wydaje, nie sama forma była dla czechosłowackich władz kontrowersyjna, ale raczej wymowa spektaklu. Wskazywała ona na tragizm zniewolonego bohatera, który w imię humanistycznych wartości podejmuje nierówną walkę z systemem. Dopiero po 18 latach, już w nowej rzeczywistości społeczno-politycznej (1994), zrealizował Krofta *Don Kichota* w Czechach. Inscenizację tę przywiózł na Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w Bielsku-Białej.

Potwierdza to tylko opinię innych czeskich twórców (Nosálka, Brožka), że w Polsce łatwiej było o swobodę twórczą, że była w bloku państw socjalistycznych najbardziej otwarta i przyjazna artystycznym poszukiwaniom. Sytuację potwierdza sam reżyser w wywiadzie dla „Życia Warszawy”: „Mam sentyment do waszego teatru i kraju. Pierwszy raz trafiłem do Polski 30 lat temu. W poznańskim »Marcinku« zrealizowałem m.in. »Don Kichota«. W niełatwych czasach komunizmu znalazłem w Polakach silne poczucie niezależności wzmacniane przez Kościół i sztukę. Teatr lalki był wtedy jedyną sceną, na której mogłem pracować. Miała to być kara. Okazała się szczęśliwym zrzędzeniem losu”<sup>31</sup>.

Teatr Drak okazał się jedną z najbardziej nowoczesnych czeskich scen i przez pierwszy, około dwudziestoletni okres swojego istnienia (lata 60. i 70.) uformował własny, rozpoznawalny styl oparty na metaforze, z „otwartą animacją lalek”, wielokrotnie nawiązujący do tradycyjnych form lalkowych, ale nadając im nowoczesny wymiar zarówno w warstwie wymowy, formy, jak i gry aktorów lalkarzy. Od lat 70. stał się wizytówką

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Wywiad z Josefem Kroftą *Trzy po trzy*, „Życie Warszawy”, 4.03.2004.

czeskiego teatru lalek. Nie ma jednak wątpliwości, że polskie wpływy miały znaczenie dla formowania się artystycznego oblicza Draka.

### 8.3. Pilzno

W 1963 r. powstał w Pilźnie teatr lalek Alfa. Został on złożony z dwóch różnych scen: teatru działającego od 1951 r. w Karlovych Varach i pilzneńskiego kabaretu Alfa<sup>32</sup>. Około 1957 r. do teatru w Karlovych Varach zaczęli napływać pierwsi absolwenci DAMU, którzy sformowali nowy zespół o ambicjach artystycznych. Ten okres znaczy premiera przedstawienia *Guliwer v Maňáskově* (*Guliwer w Pacynkowie*, 1959) zrealizowana przez Bedřicha Svatoňu jako pantomima, bez słów. Ta zaskakująca i oryginalna inscenizacja niezwykle znanej i popularnej w Czechosłowacji sztuki Pehra i Spáčila przygotowywana była na zagraniczny festiwal. „Na przeglądzie państwowych teatrów lalek w Libercu w 1959 r. teatr zwrócił na siebie uwagę dopiero co zrealizowaną inscenizacją, co z perspektywy czasu pokazuje koniec nielicznych już epigońskich powiązań z praskim »centralnym« wzorem”<sup>33</sup>. W ten sposób potwierdza się koniec dawnej epoki i początek nowej formy czechosłowackiego lalkarstwa. Właśnie ta nowa forma teatru muzycznego łączącego pantomimę, lalki i klaunadę wniesiona została przez zespół z Karlovych Varów do Pilzna w 1963 r.

Istniejąca w Pilźnie scena reprezentowała inny styl. Pilzneński kabaret Alfa powstał w 1961 r. jako czarny teatr grający w Parku Kultury i Wypoczynku, inspirowany słynną sceną Laterna Magika działającą w Pradze. Wskazuje to na korzenie bardzo nowoczesnego, otwartego myślenia o teatrze, które inspirowały twórców pilzneńskiej Alfę.

Połączenie tych dwóch, tak różnych, teatrów nie było łatwe, ale może właśnie ze względu na ścieranie się odmiennych typów myślenia ostatecznie powstał teatr interesujący, posługujący się różnymi środkami teatralnymi, a adresujący swoje przedstawienia zarówno do dzieci, młodzieży,

<sup>32</sup> Informacje dotyczące historii teatru lalek Alfa w Pilźnie zostały zaczerpnięte z książki: P. Vašíček, N. Malíková, *Pilzneňské loutkářtvi – historie a současnost*, Pilzno, Divadlo Alfa, 2000.

<sup>33</sup> N. Malíková *Alfa (a omega)*. W: *Pilzneňské loutkářtvi...*, op. cit., s. 109.

jak i do dorosłych. W 1968 r. do Pilzna przybywa na krótko Josef Krofta, który wraz ze scenografem Petrem Matáskem tworzy przedstawienia będące nowego rodzaju symbiozą aktora i marionetki, czego przykładem był spektakl *Sluha a tři mušketýři* (*Sługa i trzech muszkieterów*, 1973) według tekstu Jiřego Středy. Charakterystyczny groteskowy i parodystyczny styl rozwija w teatrze Karel Brožek, który wraz z Petrem Matáskem, a potem także z Aloisem Tománkiem formuje w Pilźnie jeden z najbardziej twórczych teatralnych ensambli Czechosłowacji tamtych czasów. Szczegółne upodobanie wykazuje Brožek w stosunku do historycznych epickich tekstów, które realizuje z wielkim wyczuciem i dowcipem (Komeňski, Dumas, Puszkina). W ten sposób na scenie pojawiają się zupełnie nowe tematy, a spektakle adresuje się nie tylko do dzieci, ale i do widowni starszej. Karel Brožek mówi: „Często nawiązuję do motywów historycznych, bo chcę przypominać widzom, że nie żyjemy od wczoraj, że mamy długą historię i że czasem warto skorzystać z doświadczeń naszych przodków i uczyć się od nich. To pozwala nam czuć się częścią ogromnej spuścizny kulturalnej wieków, z czego powinniśmy czuć także dumę”<sup>34</sup>.

Najbardziej reprezentatywnymi przedstawieniami były: *Jan Žižka u hradu Rabí* (*Jan Žižka z zamku Rabí*, 1974) i *Ze starých letopisů* (*Ze starych dzienników*, 1976). Pierwszy z nich był przypomnieniem starego lalkarskiego tekstu Jana Nepomucena Lašťovky, który reżyser zrealizował środkami lalkowymi dopełnionymi grą żywopłanową. Dodatkowym walorem przedstawienia było granie go w plenerze, w ruinach tytułowego zamku, co wnosiło do teatru lalek zupełnie nowe odniesienia, scalając historię ze współczesnością. Spektakl pokazany został także polskiej publiczności na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej w 1976 r.

#### 8.4. Praga

W 1968 r. w Pradze student praskiej DAMU, Karel Makonj, nie mogąc zaadaptować się do pracy w państwowym teatrze, założył nowy młodzieżowy teatr Vedené Divadlo. Mimo inwazji i okupacji Czechosłowacji przez wojska Układu Warszawskiego Makonj wraz z grupką przyjaciół

<sup>34</sup> E. Tomaszewska, *Teatr to przestrzeń wolności*, op. cit., s. 67.



wytrwał w teatralnej pracy wspomagany przez co światlejszych krytyków m.in. ze znanego miesięcznika „Divadelní Noviny”<sup>35</sup>: „Charakterystyczną cechą rozwoju czeskiego teatru lalek było dotąd konstruowanie różnych tez, które często wypowydano w postaci zakazów. Właśnie przeciw tym motywacjom negatywnym występuje Vedené Divadlo, a więc przeciw ograniczeniu się do dziecięcego widza, przeciw kontynuowaniu założeń z początków stulecia, przeciw rozumieniu teatru lalkowego jako etycznej, a nie estetycznej, instytucji i przeciw obojętności wobec nowoczesnych kierunków artystycznych”.

Mimo iż Vedené Divadlo działało tylko do 1972 r., wprowadziło na czechosłowacką scenę lalkową coś zupełnie nowego – począwszy od repertuaru, który nie był adresowany do dzieci, przez teatralny język, po formę, którą sam Makonj nazwał „zrealizowaną metaforą”. W 1970 r. Włodzimierz Felenczak, wówczas student praskiego wydziału reżyserii teatru lalek, pisał o przedstawieniu *Nieporozumienie* zrealizowanym według tekstu Alberta Camusa: „Inscenizatorzy postawili przede wszystkim na współgranie żywego aktora i lalki, ale inaczej niż to zazwyczaj się robi. Nie chodziło im o żywy plan przed kurtyną. Badali oni funkcjonalność i dramatyczność postaci scenicznej rozdzielonej na dwa człony, a właściwie sprowadzonej do dwóch sfer. Do sfery naturalności człowieka (obecnej w działaniu żywego aktora) i do sfery psychofizycznych mechanizmów, automatyzmu i determinacji, które wyraża statyczna niezmienna lalka”. Wprowadza więc Makonj aktora na lalkową scenę w nowej funkcji, ale i lalka nabiera nowego znaczenia – aktor i lalka dopełniają się w tworzeniu postaci scenicznej. „Ogromne »ośmiokilowe« lalki, z głowami ostro rzeźbionymi, z obnażonymi stawami, o niezmiennych podstawowych gestach, wodzone przez niezasłoniętych lalkarzy. Tylko marionetka może osiągnąć taką pełnię wyrazu jednego gestu, jednego spojrzenia, taką pełnię smutku w ludzkim niby-gście opuszczonej ręki, w beznadziejnej krzataninie, w kontraście między lalkami i przedmiotami, którymi przedtem działali ludzie”.

W ten sposób czeski artysta poszedł tą samą drogą, jaką wcześniej kroczyli Jan Wilkowski, Jan Dorman czy Leokadia Serafinowicz, którzy próbowali wyrazić treść za pomocą wielu środków teatralnego wyrazu.

<sup>35</sup> Opieram się na rozważaniach H. Jurkowskiego, które zawarł w książce *Metamorfozy...*, op. cit., s. 98–99; z tego samego źródła pochodzą następne trzy cytaty.



## 8.5. Teatry na Słowacji

Na Słowacji sytuacja lalkarzy wyglądała nieco inaczej. Teatr lalek na tych terenach istniał przede wszystkim w formie amatorskich grup lub wędrownych trup aktorskich tworzonych przez lalkarskie klany, jak na przykład wspomniana wcześniej rodzina Stražanów. Po I wojnie światowej współpracowała z nią inna rodzina – Anderle. Ten lalkarski klan utworzyli Eva Kouřilová i Michal Václav Anderle, a spośród ich czterech synów tradycję kontynuowali dwaj: Bohuslav i Jaroslav.

Martin Jančuška podaje, że w 1938 r. na terenie Słowacji istniało ok. 200 teatrów lalkowych. W okresie II wojny światowej działalność lalkarzy prawie zupełnie zamarła – w 1945 r. istniały tylko 53 sceny. Jak intensywne było ożywienie działalności lalkarskiego środowiska po wojnie, świadczy fakt, że w roku 1947 grało już 247 teatrów<sup>36</sup>. Jednak bardzo szybko aktywność ta została ukrócona. W 1948 r., kiedy władzę w Czechosłowacji przejęli komuniści z Klementem Gottwaldem na czele, z jednej strony konsekwentnie i stale ograniczano autonomię Słowacji, z drugiej – przyjęto ustawy, które całkowicie uniemożliwiły działalność prywatnych teatrów, które stanowiły najważniejszy element życia teatralnego Słowacji<sup>37</sup>. W wyniku przyjętych ustaw i rozporządzeń w Czechosłowacji mogły istnieć wyłącznie teatry państwowe. Dotyczyło to także teatrów lalek. Na tej podstawie w latach 50. cofnięto licencje prywatnym lalkarzom kontynuującym tradycję lalkarską. Do tej grupy należała także rodzina Anderle. Dopiero w 1972 r. Anton Anderle, wnuk założycieli klanu, mógł oficjalnie powrócić do rodzinnej tradycji, ale wyłącznie jako amator. W zasadzie dopiero po aksamitnej rewolucji 1989 r. teatr rodziny Anderle odzyskał profesjonalny charakter, a Anton stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych lalkarzy słowackich, nie tylko w swoim kraju, ale także w całej Europie. Prezentował teatr oparty na kolekcji fantastycznych marionetek

<sup>36</sup> Na podstawie: J. Malík, *Teatr lalek w Czechosłowacji*, Praga, 1949.

<sup>37</sup> „W marcu 1948 r. parlament przyjął ustawy agrarne (...), w kwietniu uchwalił reformę oświaty i nacjonalizację zakładów przemysłowych zatrudniających ponad 50 robotników. Był to początek procesu likwidacji warstwy samodzielnych przedsiębiorców (...). W następnych latach konsekwentnie kontynuowano eliminowanie coraz to mniejszych prywatnych zakładów, aż do zastąpienia indywidualnych rzemieślników przez spółdzielnie pracy” (J. Tomaszewski, *Czechy i Słowacja, op. cit.*, s. 198).

tworzonych przez trzy pokolenia jego rodziny oraz na tradycyjnych tekstach (*Don Juan*, *Johannes Doktor Faust*, *Genowefa*). Ożywił i odświeżył tradycyjną postać komiczną Gašparka (*Turecka wyspa lub podróż Gašparko do Ameryki*). Wielokrotnie występował w Polsce zarówno w ramach festiwalowych pokazów, jak i występów ulicznych, które zawsze wzbudzały zachwyt publiczności. Dużą popularnością cieszyło się zwłaszcza przedstawienie *Najmniejszy cyrk świata*, które było próbą rekonstrukcji tradycyjnego cyrku w wykonaniu oryginalnych lalek, spośród których kilka miało nawet 160 lat. Żonglerzy, akrobaci balansujący na krzesłach czy konie – miały w zanadrzu jakąś niespodziankę, nawet dla tych, którzy widzieli już wiele cyrków lalkowych.

Warto też wspomnieć o Jozefie Stražanie starszym (synu Viliama), który po wojnie powoli porzucił tradycyjny repertuar na rzecz rewii lalkowej tworzonej pod silnymi wpływami teatru Spejbla i Hurvinka. Wykreował on także dwie nowe postaci lalkowe: Strůčika i Bôbika<sup>38</sup>.

Pierwsze państwowe teatry lalek na Słowacji powstały z początkiem lat 50.: w Żylinie – 1950, w Nitrze – 1951, w Bratysławie – 1957, w Koszycach – 1959, w Bańskiej Bystrzycy – 1960. Początkowo teatry te rozwijały się zgodnie z tendencją obecną we wszystkich teatrach Czechosłowacji. W 1960 r. w Żylinie Juraj Váh i Eva Munková po raz pierwszy w historii słowackiego teatru użyli techniki czarnego teatru połączonej z efektami świetlnymi i projekcją filmową w przedstawieniu *Na počiatku bola nuda* (*Na początku była nuda*), inspirowanym francuskim animowanym filmem Jeana Effela *Stworzenie świata*, a także doświadczeniami Laterny Magiki. W tym samym czasie na scenie żylińskiego teatru eksperymentowano także z maskami, co z kolei mogło być pokłosiem dokonania Jana Švankmajera. Wpływy czeskie były oczywiste choćby z tego względu, że wszyscy ówczesni twórcy słowaccy wykształceni byli w praskiej DAMU. Także w słowackich teatrach z powodzeniem pracowali czescy reżyserzy (Jiří Jaroš w Żylinie, Karel Brožek w Bratysławie i Bańskiej Bystrzycy).

Najmłodszy ze słowackich teatrów, Krajské bábkové divadlo w Bańskiej Bystrzycy (później Divadlo na Rázcestí), którego dyrekcję objął Josef Mokoš, okazał się jedną z najbardziej innowacyjnych i poszukujących scen w Czechosłowacji. Jej dyrektorzy, najpierw Josef Mokoš, później Iveta

<sup>38</sup> I. Hledíková-Polívková, *Komedianti – kočovníci – bábkari*, Bratysława, Divadelný ústav, 2006, s. 82–86.

Škripková i Márian Pecko, najwcześniej szukali kontaktu z polskimi teatrami, a w latach 90. XX w. kontakty te weszły na poziom stałej współpracy, która trwa do dziś.

Po aksamitnej rewolucji 1989 r. na Słowacji zaczynają znowu powstawać prywatne teatry, które mają charakter wędrownych scen, bez stałych siedzib. Najstarszą taką sceną jest Divadlo v kufri założone przez Tomáša Plaszky'ego w Koszycach w 1987 r. W Polsce najbardziej znane są dwa słowackie zespoły. Divadlo PIKI (*Podozrívo Ideálna Kočovná Iniciatíva*) założone w 1990 r. przez lalkarskie małżeństwo Katerínę Aulitisovą i Ľubomíra Piktora z Pezinoku. Ich zabawne i pełne uroku przedstawienia dla dzieci, oparte na klaunadzie i żywym kontakcie z widownią, są częstymi gośćmi wielu dużych, ale i mniejszych polskich festiwali lalkowych. Drugim teatrem, o którym w Polsce się mówi, jest nitrzańskie Teatro Tatro, założone przez Ondreja Spišáka – reżysera i Františka Liptáka – scenografa. Mimo że Teatro Tatro występowało w Polsce, znane jest przede wszystkim z powodu swoich założycieli, którzy obecnie są realizatorami wielu ważnych inscenizacji w polskich teatrach, o czym była już mowa.

W ten sposób historia lalkarstwa słowackiego zatoczyła krąg – wychodziła od amatorskich i zawodowych, ale wędrownych trup teatralnych, których działalność została zastopowana przez polityczne naciski, aby powrócić po przemianach lat 1989–1993 do podobnych form istnienia – prywatnych, małych teatrów wędrownych. Dorobkiem okresu powojennego istnienia Czechosłowacji są sceny państwowe, samorządowe, które dysponują profesjonalną bazą teatralną umożliwiającą realizację dużych, ambitnych przedsięwzięć teatralnych.

## 8.6. Podsumowanie

Teatry lalek Czechosłowacji w latach 60. i 70. uformowały nowy styl, często oparty na tradycyjnym lalkarstwie (marionetki, pacynki), ale w nowym ujęciu. Obok lalki wprowadzono na scenę żywego aktora, który musiał podjąć zupełnie nowy sposób gry scenicznej. Jednocześnie rozszerzono inscenizacje lalkowe o nowe środki wyrazu. Podkreślało to teatralność przedstawień i wprowadzało nowy rodzaj metafory. Zaczęto także wychodzić z przedstawieniami poza teatralne mury, realizując je

w przestrzeniach parków lub ruin zamkowych. Wiele z tych rozwiązań pojawiło się w teatrze lalek już wcześniej, w innych krajach, także w Polsce. Jednak inscenizacje czeskich twórców charakteryzowały się specyficznym rodzajem humoru opartego na parodii, pastiszu, czasem klaunadzie, często wykorzystując muzykę jako strukturę rytmiczną przedstawienia. Wprowadzono nowe tematy i teksty, które coraz częściej były adaptacjami niedramatycznych utworów. Takie reżyserskie adaptacje coraz mniej były literaturą, a coraz bardziej zapisem teatralnych inscenizacji.

Należy także dodać, że władze socjalistycznej Czechosłowacji nie traktowały teatru lalkowego jako sztuki zbyt poważnie, co otwierało lalkarzom dużo większe możliwości eksperymentowania, niż było to możliwe na scenach dramatycznych. Karel Brožek wspomina: „W latach 70-dziesiątych teatry lalkowe były bardziej interesujące w sensie artystycznym. I dlatego teatry dramatyczne zaczęły inspirować się rozwiązaniami z teatru lalek. Także wielu reżyserów lalkowych, jak na przykład ja, realizowało przedstawienia w teatrach aktorskich. Wprawdzie aktorzy dramatyczni często odnosili się do nas z lekką ironią, że jesteśmy z kukiełek, ale wiedzieli także, że u nas była większa swoboda i niezależność od polityki. Może także dlatego, że nikt nie brał teatrów lalkowych na serio”<sup>39</sup>.

Wiele sprzyjających okoliczności wpłynęło zatem na rozwój czechosłowackiego lalkarstwa, które zakończyło okres poszukiwań i rozpoczęło czas cyzelowania własnej sztuki. Stanie się ona nie tylko interesująca, ale i inspirująca dla innych twórców, zwłaszcza polskiego teatru lalek.

Kiedy w roku 1986 studenci praskiej Akademii przyjechali na Przegląd Przedstawień Dyplomowych Wydziałów Lalkarskich Szkół Teatralnych, który odbywał się w Białymstoku, na dwadzieścia nagród, jakie zostały przyznane przez jury, aż jedenaście zdobyli właśnie goście zza południowej granicy. „Po prostu przyjechali, przywieźli dwa przedstawienia, w których mieli coś naprawdę istotnego do powiedzenia” – pisał Tadeusz Słobdzianek. Były to: *Džezinbed (Jazzwłóžku)* w reżyserii, wówczas studenta, Ondreja Spišáka (z Nitry na Słowacji) i *Johanka z Arcu (Joanna d’Arc)* w reżyserii profesora, Miroslava Vildmana (ważnego współtwórcy *Dra*ka). Recenzent ironicznie stwierdza: „W kontekście przedstawień z Pragi spektakle pozostałych uczestników Przeglądu, a zwłaszcza Polaków, spra-

<sup>39</sup> E. Tomaszewska, *Teatr to przestrzeń wolności*, loc. cit.

wiały wrażenie niedojrzałości ludzkiej i aktorskiej, myślowej i artystycznej, niestety, nieuświadomionej. A co gorsza ujawniły u Polaków, już na etapie szkolno-dyplomowym kompleks lalkarza, którego to kompleksu u studentów z Pragi po prostu nie ma. Co nie dziwi, zważywszy, że np. grający w obu przedstawieniach Petr Forman, syn Miloša Formana, tak, tak, tego, jest z wyboru i zamięłowania lalkarzem”<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Jan Koniecpolski, *Historia o tym, jak młodzi lalkarze AMU rozbili bank z nagrodami*, „Teatr Lalek” 1986, nr 1, s. 14–15.

# 9.

## W poszukiwaniu „nowego”

Aby zrozumieć sytuację polskiego środowiska lalkarzy lat 80. i „kompleks lalkarza”, o którym mówił Tadeusz Słobodzianek, trzeba cofnąć się w czasie i prześledzić historię najistotniejszego sporu artystycznego tamtych czasów.

### 9.1. Walka o lalki

O niezwykle dynamicznym okresie końca lat 50. i 60. w historii polskiego teatru lalek Henryk Jurkowski pisał: „Ruch eksperymentatorski w polskich teatrach lalek poprowadził w końcu ku środkom teatru żywego aktora”<sup>1</sup>. Potwierdziła to Krystyna Mazur, która w 1962 r. na konferencji *Teatr lalek i jego związki z innymi dziedzinami sztuki* zorganizowanej przy okazji VIII Kongresu UNIMA w Warszawie, mówiła: „Sytuacja między aktorem a marionetką przechodzi znamiennej ewolucję. Dziś nie ma właściwie mowy o konkurencji tych dwóch aktorów. Z jednej strony rozwój dramatu intelektualnego i dramatu niemal abstrakcyjnie wyodrębnionych postaw moralnych poszedł w kierunku form kameralnych, małowidowskich. Na ogółoconej z dekoracji scenie prowadzi swój tragiczny monolog człowiek epoki śmierci i bomby atomowej. Marionetka nie pcha się taktownie w niedostępne dla niej rejony. Tym bardziej, że antynaturalistyczne tendencje w teatrze raz po raz dochodzą do głosu i wtedy ona właśnie przybywa na scenę, nie by walczyć, konkurować z aktorem, lecz by z nim współgrać. Groteskowość mechanizmu współczesnego świata znajduje w niej odtwórcę partii absurdałnych”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> H. Jurkowski, *Polski teatr lalek*, op. cit., s. 19.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 20.

W ten sposób już z końcem lat 50. pojawiły się w polskim teatrze lalek dwie najważniejsze nowe tendencje reformatorskie, które Henryk Jurkowski określił „teatrem otwartej animacji” oraz „teatrem różnych środków wyrazu”<sup>3</sup>. Lata 60., a następnie 70. były czasem rozwijania tych pomysłów, również dalszych poszukiwań artystycznych, a także teoretycznych sporów o pryncypia. Koniecznie należy tu znowu wspomnieć o zespole twórców Poznańskiego Teatru Lalek: „Żadnych osobistych problemów w budowaniu nowego teatru nie mieli (...) Leokadia Serafinowicz, która objęła jego dyрекcję w roku 1960, Wojciech Wieczorkiewicz, aktor i reżyser tego teatru, oraz Jan Berdyszak, scenograf i jednocześnie teoretyk teatralnej plastyki. Twórcy ci (z wyjątkiem Berdyszaka) wywodzili się z teatru lalek i okazywali teatralnej lalce wielkie upodobanie, ale w gruncie rzeczy byli otwarci na wszystkie środki wyrazu, które w ich mniemaniu były drogą do realizacji teatralnej”<sup>4</sup>. Wydaje się, że twórcy poszukujący nowych dróg (nie naśladowcy) i mający coś do powiedzenia publiczności, wybierali środki teatralnej ekspresji jako najlepszy wyraz dla idei czy przesłania każdej wystawianej sztuki.

Jednak ta stylistyczna niezależność i subiektywizm artystyczny wywołały wielką dyskusję o kształt teatru lalek. Dyskusja ta w Polsce stała się rodzajem krucjaty obrońców klasycznego teatru lalek, w którym lalka zajmuje miejsce aktora, zaś człowiek jest tylko animatorem lub tłem dla działającej lalkowej postaci. Chodziło także o samą lalkę jako formę odzwierciedlającą postać ludzką lub zwierzęcą. W wątpliwość podawano wprowadzenie w miejsce klasycznej lalki innych plastycznych form: jak przedmiotów codziennego użytku czy „ulalkowionego aktora”. Krucjata skierowana była przeciw tym, którzy lalkę traktowali jako jeden z wielu środków wyrazu scenicznego (a czasem, jak Dorman, w ogóle ją pomijali!) i niezwykle chętnie zestawiali ją z żywym aktorem, tworząc nowy rodzaj metafory. Henryk Jurkowski nazwał ten sposób myślenia „trzecim genrem” – między teatrem lalkowym a dramatycznym.

Głównym przeciwnikiem „propagandystów awangardy” był Henryk Ryl, który w 1963 r. pisał: „Tak więc początkowi sprzymierzeńcy teatru lalek: człowiek, maska, przedmiot, rekwizyt stawali się z wolna jego adwersarzami. Poczuli się panoszyć na lalkowej scenie, spychając lalkę

<sup>3</sup> Według książki H. Jurkowskiego, *Metamorfozy...*, op. cit.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 125–126.

poza margines. Chciano nawet okraść ją z nazwy, podszywano się pod nią, siejąc zamęt wśród widzów. Nic dziwnego, że ci tracili głowy i chęć chodzenia do teatru, skoro poważnym zakłóceniom ulegały sądy i opinie najtęższych krytyków, znawców w tej dziedzinie, zgromadzonych w ciał kolektywne zwane uroczyscie jury. Rozlegały się wprawdzie tu i ówdzie głosy, nawołujące do rewizji dotychczasowego stanu rzeczy. Twierdzono, że razem z wodą wylano z wanny dziecko, ale nie wywoływały one głębszych refleksji. Przypominały przysłowiowy głos wołającego na puszczy<sup>5</sup>. W walce o lalki był niezmordowany, a ciągnący się latami spór odnaleźć można było jeszcze w pod koniec lat 80. XX w. Jak bardzo nabrzmiały był to konflikt, świadczy pełna sarkazmu i urazy wypowiedź Jana Zbigniewa Wroniszewskiego z 1978 r.: „Nowy teatr Jana Dormana wyrósł z jego wcześniejszej pracy z dziećmi i jego ówczesnego ubóstwa środków materialnych. Potrafił szczęśliwie zainteresować sobą najpierw Jana Pugeta (ten dorobił mu artystyczne afiliacje z przedwojennym krakowskim Critotem), później Henryka Jurkowskiego, który stał się jego głównym entuzjastą i egzegetą. Drugim przyczółkiem nowych idei – już nie lokalnie lalkarskich, lecz w ogóle teatralnych (co miało uczynić bezprzedmiotowym spór o prymat z dramatem) – stał się poznański »Marcinek«. Działalność obu teatrów staje się obiektem żywego zainteresowania krytyki – zwłaszcza tak zwanej »kreatywnej«, której nie odpowiada już funkcja porządkowania faktów twórczych; pragnie ona te fakty inspirować, więcej: kreować. »Kreatywni« coraz bardziej przyłgnęli do nielalkowej twórczości Jana Dormana oraz poznańskiej grupy twórców. Powstała w ten sposób symbioza polegała na precyzowaniu przez tę krytykę teoretycznych uzasadnień dla działalności tych teatrów oraz wzajemnie – na dostarczaniu przez teatry argumentów za hipotetycznym »trzecim gatunkiem« teatralnym, którego oryginalność byłaby bezsporna. Jego cechą konstruktywną miałby być nieokiełznany żywioł »teatralności«, wymykający się klasycznej typologii, ba! Klasycznej opozycji: »lalkowe« – »nie lalkowe«. W tej symbiozie teatry zyskiwały coraz mocniejszą podniechęć do wyłamywania się z rygorów gatunku, co dawało atrakcyjność festiwalowo-eksportową, przewagę nad uparciem lalkowymi teatrami oraz podnosiło do godności awangardy»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> H. Jurkowski, *Metamorfozy...*, op. cit., s. 108.

<sup>6</sup> J.Z. Wroniszewski, *Teatr lalek. Przeświecić smugę cienia*, „Warmia i Mazury” 1978, nr 3.



Podobne głosy pojawiły się także w Czechosłowacji, chociaż problem nie był aż tak nabrzmiały, o czym pisał Henryk Jurkowski: „W innych krajach dyskusje były bardziej wyważone, a w kraju takim jak Związek Radziecki były wręcz niepotrzebne, ponieważ lalkarze z nielicznymi wyjątkami podążali utartymi drogami”<sup>7</sup>. W Czechosłowacji obrońcą lalki był Jan Malík, który także należał do najbardziej wpływowych osób w lalkarskim świecie. Także sytuacja polityczna nie sprzyjała otwartym buntom i artystycznym ekstrawagancjom. Może właśnie dlatego znaczenie prób przełamania hegemonii lalki w Czechosłowacji miało większą wagę. Wydaje się też, że próby takie inspirowane były przemianami w polskim teatrze lalek. W każdym razie tak było w przypadku Jana Schmida, który w 1962 r. w teatrze Severočeské loutkové divadlo w Libercu dał oprawę plastyczną spektaklowi *O strašlivém drakovi, princezně a ševcovi* (*O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlicznej królownie i królu Gwoździku*) wg polskiego tekstu Marii Kownackiej, używając kukieł zapożyczonych z polskiej szopki (*lalky na patykách, tyčové loutky*). Wymusiło to nowy – w świetle czeskiej tradycji – sposób gry lalką i nowy rodzaj kompozycji przedstawienia. Recenzent Zdeněk Bezděk pisał: „zamierzony prymitywizm w technice lalkarskiej, w awersji do normalnej lalki – jest z pewnością wynikiem zrozumiałej niechęci do opisowego realizmu (naturalizmu). Ale czy nie wylewamy dziecka z kąpielą? Nie jest to czasem przejawem niechęci do animacji lalką w ogóle? Dzięki Bogu, bez aktorstwa w teatrze nic nie działośz. A w lalkowym teatrze – bez animacji”<sup>8</sup>. Brzmi tu wyraźnie niepokój związany z poszukiwaniem nowych dróg dla teatru lalek, dróg, na których tradycyjna animacja staje się anachronizmem, a lalka coraz częściej traktowana jest jako znak plastyczny i metafora.

Inscenizacja z Liberca wywołała dyskusję, w której Oscar Batěk, reżyser przedstawienia *O strašlivém drakovi, princezně a ševcovi*, zabrał głos pozornie w obronie prostych (prymitywnych) lalek, a w rzeczywistości domagając się swobody twórczej i otwartości w doborze teatralnych środków: „Nie wierzymy, że są lalki, które mają większe lub mniejsze możliwości wyrazowe. One mają **inne** możliwości. (...) Przedmiot na scenie nie ma tylko funkcji informacyjnej, wyrażającej jego przedmiotową treść. Jako jedna z możliwości artystycznego wyrazu musi wносить także treść

<sup>7</sup> H. Jurkowski, *Metamorfozy...*, op. cit., s. 108.

<sup>8</sup> za: P. Vašíček, *Jan Schmid, loutky, souvislosti*, cz. 4, „Loutkář”, 2008, nr 1, s. 16.

emocjonalną, emocjonalny ładunek, a to oczywiście prowadzi zawsze do tego, że się w sposób artystyczny zmienia formę przedmiotu, deformuje”<sup>9</sup>.

Artyści czechosłowaccy, którzy dopiero pod koniec lat 60. porzucili socrealistyczną manierę na rzecz „teatru kreacji”<sup>10</sup>, walkę o lalki zaczęli traktować jak swego rodzaju drogę do wolności twórczej. Dyskusja ta zmusiła także do przewartościowania dotychczasowych pojęć i teorii.

## 9.2. Polski teatr lalek lat 80.

Na przełomie lat 70. i 80. polski teatr lalek zaczął zapadać się w sobie i gubić w bezowocnych dyskusjach o pryncypiach, zatracając świeżość i ostrość artystycznych poszukiwań. Pojawiły się znamiona przełomu – wyraźnie czuć było, że dawny układ sił słabnie, a nowy jeszcze się nie utworzył. Sytuację utrudniały napięcia polityczne i społeczne zakończone stanem wojennym. Jednak w drugiej połowie lat 80. młode pokolenie zaczynało powoli formować front poszukiwań artystycznych.

Przemianie tej towarzyszyła atmosfera sporów, często jakiejś niemożności i stagnacji, a gdzieś w głębi nabrzmiewał bunt przeciw nie do końca określone wrogowi. „Walka o lalki” przybrała postać cichego potępienia tych wszystkich, którzy porzucili teatr lalek dla teatrów dramatycznych, dokonując zdrady własnego środowiska. A mimo to często okazywało się, że marzeniem młodzieży studiującej lalkarstwo nie jest parawan, ale otwarta przestrzeń sceny żywo planowej. Ten „kompleks lalkarza” był też konsekwencją pewnej dyskryminacji prawnej. Lata 80. to także walka o równouprawnienie aktorów wszystkich rodzajów teatru. Podjęte przez środowisko lalkarzy działania przyniosły efekt, choć przez długi czas miał on jedynie wymiar formalny. Ciągłe pokutowało myślenie, że tylko teatr dramatyczny jest prawdziwym teatrem.

Nie znaczy to wcale, iż na scenach lalkowych nie powstawały dobre, a nawet wspaniałe spektakle. Przede wszystkim nadal tworzyli mistrzowie starszego pokolenia. Jan Dorman w 1980 r. zrealizował spektakl *Przed zaśnięciem* wg utworów Iłakowiczówny, za który otrzymał nagrodę na

<sup>9</sup> za: P. Vašíček, *Jan Schmid, loutky, souvislosti*, cz. 5, „Loutkář”, 2008, nr 2, s. 67.

<sup>10</sup> Por. N. Malíková, A. Dubská, hasło: *Tchèque (Republique)*. W: *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, Montpellier 2009, s. 690.

Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu. W 1982 r. powstało widowisko *Harnasie* wg Szymanowskiego w bielskiej Banialuce, a w 1986 r. – tuż przed śmiercią artysty – odbywa się premiera inscenizacji wg *Fausta* Goethego – *Noc Walpurgii*.

Jan Wilkowski stworzył świetny tekst: *Spowiedź w drewnie*, który wyreżyserował w szczecińskiej Pleciudze w 1983 r. Inscenizacja ta, zrealizowana w połączeniu z *Żywotami świętych* wg Jędrzeja Wowry, zdobyła wielki rozgłos. W 1984 r. w BTL-u Wilkowski zrealizował przedstawienie z elementami teatru przedmiotów w surrealistycznej poetyce Gałczyńskiego – *Zielona Gęś*, a w 1986 r. powstał *Dekameron* 8,5 wg Boccaccia, potwierdzający wielkość duetu Wilkowski – Kilian.

W 1983 r. w Białymstoku Krzysztof Rau zrealizował wspaniałe przedstawienie *Nim zapieje trzeci kur*, w łódzkim teatrze Pinokio Wojciech Kobrzyński wyreżyserował, w konwencji kukłowego music-hallu, *Krakowiaków i górali* Bogusławskiego (1985), a w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi powstała kolejna głośna sztuka zespołu artystów z poznańskiego Marcinka – *Co z tego wyrośnie* Krystyny Miłobędzkiej, w reżyserii Wojciecha Wieczorkiewicza i ze scenografią Leokadii Serafinowicz (1988).

W tym samym czasie w Bielsku-Białej odbyła się premiera słynnego przedstawienia *Samotność* wg prozy Brunona Schulza, w reżyserii François Lazaro i ze scenografią Jerzego Zitzmana (1988). Działający w Opolu Włodzimierz Fełenczak w 1983 r. stworzył wzruszający spektakl *Wio, Leokadio* wg książki Kulmowej, a w 1984 r. zrealizował *Dre Romano Drom*, przedstawienie pokazujące folklor polskich Romów. Z kolei we Wrocławiu w sezonie 1981/82 dyrektorem WTL objął Wiesław Hejno i zatrudnił na etacie scenografa Jadwigę Mydlarską-Kowal, z którą tworzyli doskonale zgrany artystyczny team. Razem wystawiają wielkie inscenizacje: *Proces* wg Kafki (1985) czy *Gyubal Wahazar* Witkacego (1987).

W zasadzie można powiedzieć, że wszystkie te realizacje kontynuowały konwencję teatru inscenizacyjnego, z opowieścią dopełnioną bogatą plastyką i muzyką teatralną. Na tym tle nieco inaczej zaznaczył swoją obecność Janusz Ryl-Krystianowski, który w 1980 r. objął dyrektorem Teatru Animacji w Jeleniej Górze. W 1984 r. zrealizował słynną inscenizację *Jasia i Małgosi* braci Grimm w konwencji teatru zabawy. Rozwinął ją później w niezwykle sprawnym widowisku *Pierścień i róża* (1987) opartym na opowieści Thackeraya pod tym samym tytułem.

Okazuje się jednak, że te dokonania były rodzynkami w dość zakalcowatym cieście codziennej produkcji lalkowej, głównie adresowanej do dzieci, o miałkiej tematyce, infantylnej i skostniałej formie. W 1985 r., po Opolskim Festiwalu Teatrów Lalek, Justyna Hofman pisała: „Spektakli festiwalowych zagrano siedem, z których dwa jedynie warto odnotować. A robić festiwal tylko gwoli skonfrontowania dwóch przedstawień, to przedsięwzięcie zaiste karkołomne i nieprzemyślane”<sup>11</sup>. Z kolei po Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w Łodzi, w tym samym roku, Henryk Jurkowski spostrzegł, że: „Świat teatru lalek widziany w całości z perspektywy ostatniego festiwalu wydaje się smutny, niedojrzały, pełen niemocy i właściwie bez perspektyw”<sup>12</sup>.

Od połowy lat 80. pojawiali się także młodzi reżyserzy, ale ich obecność wcale w jakimś znacznym stopniu nie poprawiała ogólnego obrazu. Niemniej jednak zrealizowano kilka głośnych inscenizacji. W 1984 r. student reżyserii Wydziału Lalkarskiego w Białymstoku, Wojciech Szlachowski zrealizował *Pana Fajniackiego*, który dzięki kabaretowej formule i sprawności zespołu aktorskiego stał się hitem. W tym samym roku inny student tego samego wydziału, Grzegorz Kwieciński został dyrektorem Opolskiego Teatru Lalki i Aktora i zrealizował głośną inscenizację *Szewczyka Dratewki Kownackiej*, która była połączeniem teatru muzycznego, teatru zabawy i kabaretu lalkowego. Także z konwencji teatru zabawy wyrastały przedstawienia Aleksandra Antończaka, jak *Krawiec Pan Niteczka* zrealizowany jako warsztat reżyserski w Teatrze Lalek Banialuka w Białymstoku-Białej w 1985 r. czy toruńska inscenizacja *Paluszka* z Baja Pomorskiego (1987). Wszystkie te „młode” propozycje charakteryzowało dość swobodne podejście do konwencji lalkowej, opierały się na żarcie, dowcipie sytuacyjnym, ale i dowcipie plastycznym, gra aktorska często nawiązywała do zabawy dziecięcej, ale traktowanej tylko jak skojarzenie. Tym samym głębia intelektualna, powaga w traktowaniu odbiorcy czy nawet przekaz treści zostały podważone. Teatr zabawy, który dla Jana Dormana czy twórców poznańskiego Marcinka, był punktem wyjścia do poważnego dialogu między dojrzałym artystą a dzieckiem, zamienił się w płytką, choć błyskotliwą zabawę teatralną, której jedynym istotnym założeniem było odcięcie się od klasycznej formy, burzenie porządku, bycie przeciw

<sup>11</sup> J. Hofman, *Z festiwalu opolskiego*, „Teatr Lalek”, 1985, nr 4, s. 2.

<sup>12</sup> H. Jurkowski, *Na huśtawce*, „Teatr Lalek” 1985, nr 4, s. 7.

wszystkiemu, co uznane za nienaruszalne. Młodzi zaczęli więc tworzyć zręby nowej kultury – postmodernistycznej.

Były także zjawiska bardziej zaangażowane. W 1985 r. doszło do ważnej premiery: spektaklu *Wypukły*, zrealizowanej w jednym z pierwszych teatrów prywatnych, w poznańskim Wierzbaku. Przedstawienie zrealizowane prostymi środkami, poprzez metafory próbowało przekazać istotną treść dotyczącą konfrontacji dwóch życiowych postaw: życia bezpiecznego, zgodnego z normami, ale i stereotypowego, oraz życia twórczego, w wolności, ale zagrożonego niezrozumieniem i brakiem akceptacji.

Twórcą istotnym, który dał o sobie znać jeszcze jako student reżyserii białostockiego wydziału lalkarskiego przedstawieniem *O Medyku Feliksie, co był śmierci chrześniakiem* (1986), okazał się Piotr Tomaszuk. Jego pierwsza inscenizacja naznaczona była jeszcze wpływem nauczycieli ze szkoły teatralnej, ale już kolejne coraz bardziej nasycaly się jego oryginalnym myśleniem teatralnym, którego cechą było wprowadzenie elementów rytuału i karykatury (*Turlajgroszek* – 1987, *Polowanie na lisa* – 1989, *Merlin. Inna historia* – 1993). Postać Tomaszuka była i jest kontrowersyjna, ale niewątpliwie to on właśnie okazał się najbardziej oryginalnym twórcą, który do dziś zaskakuje kolejnymi inscenizacjami.

Jednak dopiero lata 90. przyniosły prawdziwą zmianę miejsc – uformowało się nowe pokolenie, które jednak potrzebowało jeszcze czasu, aby okrzepnąć. Ciekawym aspektem tej „zmiany warty” w teatrze lalek było pojawienie się całego szeregu prywatnych teatrów i grup teatralnych, które zaczęły poszukiwać własnego języka teatralnego.

Nic więc dziwnego, że od początku lat 80. na scenach polskich pojawiali się artyści z zagranicy, także Czesi i Słowacy, którzy w latach 90. wypełnili opuszczone przez dawnych polskich mistrzów miejsce. Ich propozycje teatralne na tle polskiej codzienności wydawały się wspaniałe, profesjonalne i prawdziwie teatralne, zawierające głębsze przesłania i poruszające ciekawe tematy. Nie dziwi fakt powszechnego zachwyty nad gościnnymi występami Draka z Hradca Králové czy fascynacja inscenizacjami Ondreja Spišaka, które odwoływały się do wyobraźni widza, łamiąc barierę między sceną a widownią. Także myślenie inscenizacyjne Maríana Pecki czy Petra Nosálka i ich profesjonalizm budziły zachwyt, który stał się kluczem otwierającym wiele polskich scen lalkowych dla ich twórczości.

---

W ten sposób zapłodniony polskimi pomysłami teatr lalek w Czechosłowacji z końcem XX w. stał się niespodziewanie dla polskich lalkarzy wzorem, a dla polskiej publiczności jednym z najciekawszych i najwyżej ocenianych teatrów.

# 10.

## **Czeskie i słowackie teatry na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej**

Szczególne znaczenie dla kontaktów międzynarodowych miał Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w Bielsku-Białej. W zamyśle dwustronne spotkania polsko-czechosłowackie miały odbywać się co roku. Jednak impreza szybko się rozrastała i zyskiwała popularność. Zdecydowano zatem, że od III edycji w 1968 r. artystyczne spotkania odbywać się będą co dwa lata. I tak już zostało do dziś.

VI edycja MFTL w 1974 r. otworzyła swe podwoje dla wszystkich chętnych, przełamując tym samym wszelkie bariery i tworząc niezwykle interesującą i ważną platformę międzynarodowych spotkań lalkarskich, wymiany doświadczeń, wzajemnych inspiracji. Ostatecznie festiwal stał się rodzajem targu sztuki, na którym nawiązywano kontakty owocujące często dalszą współpracą różnych teatrów czy artystów. Na bielskim festiwalu pojawiały się nie tylko teatry europejskie, ale także azjatyckie, afrykańskie czy amerykańskie, co stanowiło dla lalkarzy bloku wschodniego niemalą gratkę – można było zobaczyć tradycyjne lalkarstwo (np. Etsuko Word z Tokio) i poznać zupełnie nowatorskie myślenie (Klaus Obermaier i Chris Haring z Wiednia), prace amatorskich grup (np. South Puppet Theatre z Kalkuty), teatrów rodzinnych (teatr Antona Anderle z Bańskiej Bystrzycy) oraz wielkich mistrzów (teatr Erica Bassa, Albrechta Rosera, Henka Boerwinkla, Richarda Bradshawa). Karel Makonj z Teatru Dekade z Pragi potwierdza: „Z festiwalu w Bielsku zawsze wracałem pełny wrażeń, które stanowiły motor do mojej działalności, zachęt i inspiracji”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Twórcy o sobie i festiwalu – ankieta. W: Bielskie festiwale lalkowe, op. cit., s. 77.*

Dla ludzi z Zachodu bielski festiwal także był atrakcyjny, i to nie tylko dzięki niezwyklej gościnności bielszczan i ciepłej, rodzinnej atmosferze, jaka panowała zawsze w Banialuce. Podobnie jak my, oni także byli niezwykle ciekawi tego, co dzieje się za żelazną kurtyną. Jerzy Zitzman mówił: „Ludzie z Zachodu przyjeżdżali do Bielska także dlatego, że tu można było nawiązać kontakty z całą Europą Wschodnią. Przecież Marius Preis nigdy by się nie znalazł z ZSRR gdyby nie »Banialuka«; Ludwig Kronsteiner z Mistelbach nawiązał kontakty ze Związkiem Radzieckim przede wszystkim tutaj, w czasie festiwalu”<sup>2</sup>. Festiwal potrafił także wylansować zespoły czy przedstawienia: „Zespół »Daru« nie istniał, pierwsze widowisko miał tutaj. Lescot tu się objawił. (...) »Taptoe« to samo. »Rycerz samochwał« z Barcelony, przecież o tym przedstawieniu, i teatrze, nikt nie wiedział. »Teatro della Valdoca« – znakomity, przepyszny teatr, potem kilka razy był u nas. Dzisiaj oni z lalkarzami nawet nie chcą rozmawiać, tacy są wielcy. A tutaj się urodzili. (...) »Drak« też tu uzyskał pierwsze ostrogi”<sup>3</sup>.

Rzeczywiście, Teatr Drak z Hradca Kralove był obecny już na V edycji festiwalu w 1972 r. i już wtedy festiwalowa publiczność mogła zobaczyć realizację Josefa Krofty, który pokazał *Księżniczkę i echo Vlasty Pospíšilovej*. W sumie Drak wystąpił 10 razy na festiwalowej scenie, pokazując 18 przedstawień. Wszystkie odebrane były przez publiczność doskonale, a Josef Krofta stał się wręcz legendą, każde jego kolejne przedstawienie było oczekiwane i przyjmowane entuzjastycznie. On sam mówił: „Patrząc na tę listę przedstawień uświadomiłem sobie, że prezentuje ona nie tylko pewien reprezentatywny wybór przedstawień »Draka«, lecz również całą moją karierę związaną z tym teatrem. (...) Wśród tytułów wymienionych powyżej decydującymi w mojej karierze były »Enšpigl«, »Pieśń żywota« i »Złotowłosa księżniczka«, a z późniejszych »Sprzedana narzeczona«. W każdej z nich kumulują się różne fazy mojej pracy”<sup>4</sup>. Wypowiedź ta pochodzi z 1992 r. i należałoby ją uzupełnić o kolejne ważne inscenizacje Krofty.

Pokazane na festiwalu w 1992 r. przedstawienie *Pinokio* zrobiło na polskiej widowni i polskiej krytyce chyba największe wrażenie. Henryk I. Ro-

<sup>2</sup> *Pomyśły mam i nie ustnę*, rozmowa z Jerzym Zitzmanem przeprowadzona przez Marka Waszkiela. W: *Bielskie festiwale lalkowe*, op. cit., s. 36.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>4</sup> *Twórcy o sobie i festiwalu* – ankieta. W: *Bielskie festiwale lalkowe*, op. cit., s. 71.



gacki uznał ten spektakl za „arcydzieło sztuki teatru grane przez jedną lalkę i czterech aktorów”. Lalka Pinokio, jakby ucieleśniony dziecięcy rysunek na murze, była uwięziona w teatralnej przestrzeni zbudowanej za pomocą dwukołowego wozu i trzech płacht materii. Ten wóz „jest w zasadzie quasi-symbolem, i rekwizytem, i elementem organizującym przestrzeń gry. Wóz ten w swej wielofunkcyjności bywa wszystkim, czego wymaga akcja, a więc: kulisami, murami więzienia, brzegiem morskim, aż do katafalku włącznie. Sam Pinokio zrobiony został w teatrze. W wędrownym teatrze lalek, który głosząc swą wielkość i niepowtarzalność nie zauważył, że stał się już tylko cyrkiem. I to lichym, bo obliczonym na popis i poklask. Na wyczyn, będący nie samospelnieniem, lecz aktem desperacji. Szefem podróżującej trupy jest Pryncypał – konferansjer, menager i człowiek sukcesu (...) Jedynym śladem teatru są maski – anachroniczny rekwizyt zakłamania i nieprawdy”<sup>5</sup>. Pinokio, a z nim Gepetto – jedyny w tej trupie artysta, buntują się przeciwko traktowaniu sztuki jak towaru, kłamstwa omamiającego widzów.

Na tym samym festiwalu Krofta pokazał także *The Beatles*. Widowisko zrealizowane środkami teatru przedmiotu powracało do cudownych lat szkolnych, kiedy piosenki Beatlesów były dla młodzieży wyrazem ich własnego życia. Każda z wybranych piosenek była odbiciem jednej lekcji szkolnej. Spójność formalna, doskonała i dowcipna oprawa muzyczna, świetnie śpiewający zespół aktorski fascynowały widzów.

W 1996 r. festiwalowa publiczność obejrzała lalkowo-aktorskiego *Don Kichota*. Była to pełna grozy, poezji, ale i rubasznego humoru opowieść o średniowiecznym lalkarzu skazanym przez inkwizycję za uprawianie bezbożnej sztuki. Historia istniała w dwóch warstwach, przestrzeniach – w świecie opowiadającego i w świecie opowiedzianym. I w tym spektaklu, jak w wielu poprzednich, głównym elementem była wielofunkcyjna machina teatralna, będąca jednocześnie kołem tortur, statkiem, wiatrakiem, stosem, koniem. Henryk Jurkowski pisał na łamach „Teatru Lalek”: „nie swobodny widz-Don Kichot podejmuje dzieło ratunku [dla Don Gnajfrosa i Melisandy], ale Don Kichot-więzień, potężny starzec powstający z łoża, ciągnący za sobą swe łańcuchy i swoje więzienie, by skutecznie przeciwstawić się ponownej niewoli Kochanków. Niewolnik – wybawicie-

<sup>5</sup> Cytaty pochodzą z: H.I. Rogacki, *Kształt Pinokio w cudownym świecie Krofty*, „Teatr Lalek” 1992, nr 3, s. 11–13.

lem zagrożonych niewolą to temat, który wielokrotnie potwierdziła historia zmagania narodowościowych w dziewiętnastym wieku”<sup>6</sup>.

Na XVIII edycji festiwalu (1998), z powodu choroby aktora, zamiast spektaklu *Wspaniały wtorek* pokazano widowisko *Trzy włosy Dziada Wszechwieda*, ale widzowie nie byli rozczarowani. Znowu Krofta wraz z nieodłącznym Petrem Matáskiem zaskoczyli wszystkich nowym rozwiązaniem – w mistrzowski sposób wprowadzili przezrocza jako element scenografii budujący klimat i kolorystykę kolejnych scen, podkreślając symbolikę niektórych sytuacji czy budując dramaturgiczne napięcie. I znowu pojawiła się wewnętrzna rama organizująca formalnie przedstawienie, tym razem był to „kinematoskopiczny kabinet z mechanicznie tańczącymi aktorkami”. Czeska baśń opowiedziana z dobrotliwym poczuciem humoru pełna była dowcipnych rozwiązań scenicznych jak „obecność Wodniczka w postaci »aktora« w małżeńskim łóżu z lalką księżniczką, której towarzyszy cała lalkowa królewska rodzina; jak wspaniały prom z przewoźnikiem i »syreną«, umieszczoną na dziobie w postaci żywej aktorki, chociaż ze sztucznymi piersiami”<sup>7</sup>.

Na tym samym festiwalu Krofta pokazał także teatralną groteskę opartą na bastonadzie – *Mały i Duży Klaus*, w której nawiązywał do klasycznego teatru pacynek. W żywopłanowej ramie rodem z Bena Jonsona lalkarze zadziwiali doskonałą animacją, pełną gagów i erotycznych odniesień.

Kolejnym ważnym przedstawieniem Krofta był *Medardo i Pamela* wg Italo Calvino (2002), przypowieść o dwoistości ludzkiej natury, w której dobro walczy ze złem, i o tym, że właśnie w tej walce zawiera się prawdziwe człowieczeństwo. Przedstawienie zrealizowane środkami tradycyjnego teatru marionetkowego tchnęło energią i dowcipem, znowu zachwycając niezwykle sprawną animacją.

Krofta stosując w swoim teatrze wiele różnych konwencji, nawiązując do wielu różnych tradycji teatralnych, przypomina trochę Picassa – wciąż głodnego nowych środków wyrazu, wciąż poszukującego. Teatr Josefa Krofta był i jest dla polskich lalkarzy jednym z najważniejszych zjawisk – zapalającym wyobraźnię, budzącym chęć rywalizacji, ale przede wszystkim będącym wzorem przemyślanej, sprawnej, a jednak niewymuszonej konstrukcji scenicznej, w której doskonale łączą się wszystkie przestrzenie

<sup>6</sup> H. Jurkowski, *O potrzebie szaleństwa*, „Teatr Lalek” 1996, nr 2, s. 30.

<sup>7</sup> Oba cytaty za: H. Jurkowski, *Mistrzowie*, „Teatr Lalek” 1998, nr 1, s. 7.

teatralne. Pomysł Petra Matáska na zbudowanie przedstawień na podstawie jakiejś wielofunkcyjnej maszyny scenicznej, wykorzystywany w sposób perfekcyjny przez Krofę, stał się dziś wizytówką czeskiego teatru lalek. Obecnie w Polsce działa wielu scenografów czeskich i słowackich, realizując oprawę przedstawień w podobnym duchu.

Z innych przedstawień Draka na bielskim festiwalu warto przypomnieć uroczy muzyczny kabaret *Przygotuj sobie widelec* (1996), którego realizatorami byli Jiří Vyšehrad, Jolana Brannyová, Pavel Černík. Twórcy w prześmiewczy sposób prowadzili wykład na temat podstaw edukacji muzycznej. „Trójka aktorów bawi się instrumentami i własną muzyczną inwencją. Z dźwięków i melodii, wykorzystując kształty, budowę i wielkość instrumentów-przedmiotów, aktorzy układają rodzajowe scenki, ustalają i rozgrywają bardzo zabawne, emocjonalne relacje”<sup>8</sup>.

Drugim teatrem, który najczęściej był zapraszany na MFTL w Bielsku-Białej (9 razy), był Divadlo loutek z Ostrawy. Z pewnością początkowo sprzyjała kontaktom bliskość geograficzna, a także osobiste kontakty Jerzego Zitzmana. Później, po kilkuletniej przerwie (w latach 1980–1992) teatr z Ostrawy stał się ponownie gościem festiwalu. Szczególne znaczenie miała twórczość Petra Nosálka, który później związał się z polskim teatrem lalek.

W ramach XV edycji Petr Nosálek pokazał ciepłe przedstawienie *Kubla i Kuba Kubikula*, adresowane do widzów dziecięcej. Parę lat później inscenizacja ta trafiła do repertuaru Banialuki (2001). Przedstawienie Nosálka *Oberon* (1996) przeniosło widzów na średniowieczny dwór Karola Wielkiego i przywołało atmosferę rycerskich opowieści. „W przedstawieniu wykorzystane są różne techniki lalkowe, sceny rozgrywane w żywym planie podkreślają partnerstwo animatora i ożywionego przedmiotu. Wiele epizodów dzieje się równolegle w świecie lalek i w świecie ludzi. Z kilku prostych, funkcjonalnych elementów dekoracji budowana jest przestrzeń kolejnych etapów wędrówki Rycerza. Baśniowość i odrealnione scenerie, celebrowane rytuały rycerskie, starannie skomponowana i logicznie prowadzona fabuła, a także sprawność animacyjna aktorów czynią z »Oberona« barwną, uporządkowaną artystycznie opowieść teatralną”<sup>9</sup>. W 2000 r. Petr Nosálek przedstawił inscenizację czterech romantycznych

<sup>8</sup> M. Schejbal, *W stronę mitu*, „Teatr Lalek” 1996, nr 2, s. 8.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 9.

ballad Karela Jaromíra Erbena *Bukiet (Kytice)*. Reżyser podszedł z dużym szacunkiem do języka czeskiego, jakim mistrzowsko posłużył się autor. Jednocześnie inscenizator zastosował wielość form: od recytacji po różnorakie rekwizyty, marionetki, wielkie lalki, aż do żywego planu. Smutne ballady z elementami horroru pokazane na scenie, czasami z przymrużeniem oka, okraszone były oryginalną muzyką Pavla Helebranda, która grana na żywo (skrzypce, wiolonczela, organy) pełniła w przedstawieniu niezwykle ważną funkcję. Pełną barw scenografię zaprojektował Tomáš Volkmer. To artystyczne trio z Ostrawy brało także udział w bielskim festiwalu jako kreatorzy przedstawień zrealizowanych w polskich teatrach, jak np. *Arlekin i Kolombina* (1996) Opolskiego Teatru Lalki i Aktora czy *O diabełku Widelku* (2004) bielskiej Banialuki.

Twórcą słowackim, który wkroczył na polskie sceny za pośrednictwem bielskiego festiwalu, jest także Marián Pecko. W 1992 r. Bábkové divadlo Na Rázcestí z Bańskiej Bystrzycy przywiozło na festiwal spektakl *Na pewno nie ostatnie przedstawienie* w reżyserii właśnie Mariána Pecko. Widowisko „ujęło widzów sprawnością aktorską, umiejętnością tworzenia otwartego spektaklu zostawiającego widzowi zręcznie wyreżyserowaną możliwość udziału w tworzeniu przedstawienia, ale zadziwiło też odkryciem możliwości innego, wykraczającego poza przyjęte schematy, wykorzystania przestrzeni scenicznej”<sup>10</sup>.

Dwanaście lat później, w 2004 r. Pecko zaprezentował na festiwalowej scenie spektakl *Kubo, sto lat cierpienia. Komedia*, będący niekonwencjonalną interpretacją klasycznego utworu słowackiej literatury i opowiadającego o tym, jak w przemysłny sposób rodzice Kubo próbują ułożyć synowi życie według własnych wyobrażeń. Reżyser Pecko pyta, w jaki sposób Kubo, prosty wiejski chłopak, patrzy na ludzi, którzy decydują o jego losie. Kombinacja gry aktorskiej, najrozmaitszych technik lalkarskich, barwnych kostiumów, znakomitych partii wokalnych i tańca stanowiły dodatkowy walor tej inscenizacji. W tym wypadku jednak widzowie wiedzieli, czego mogą się spodziewać, gdyż Marian Pecko był już utytułowanym autorem wielu spektakli zrealizowanych z polskimi zespołami lalkowymi w Opolu, Białymstoku, Warszawie czy w Bielsku-Białej. Odtąd jest stałym gościem na bielskim festiwalu – *Mr Scrooge* (2002), *Piękna i Bestia* (2006),

<sup>10</sup> L. Kozień, *Powrót lalki? W: XV Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w Bielsku Białej – dokumentacja*, Bielsko-Biała 1992, s. 5.

*Królowa Śniegu* (2008). Jego wielkie inscenizacje, pełne rozmaitych form teatralnych, z wysublimowaną plastyką i grą przestrzeni budzą emocje widzów. Dodatkową jego zasługą jest wprowadzenie na polskie sceny wspólnie z Evy Farkašovej, scenografki i kostiumolożki o niezwyklej twórczej wyobraźni.

Bábkové divadlo z Nitry dwukrotnie gościło na festiwalu w Bielsku-Białej. Za drugim razem, w 1996 r. przywieźli przedstawienie Ondreja Spišáka *Faust*. Spektakl prezentowany na bielskim festiwalu budził mieszane uczucia widzów: „Historia Fausta jest w tym spektaklu całkowicie podporządkowana dydaktycznemu przesłaniu. Twórcy widowiska, którzy ostrzegają przed niszczącą siłą narkotyków, wyraźnie zależało na pozyskaniu młodzieżowej widowni. W tym celu rozpętali na scenie istną orgię rocka, agresywnych światła i wielkiego pomieszania efektów. Pomiedzy mocami Dobra i Zła, pomiędzy wpływami Diabła i Anioła miota się rodzaj ludzki wyposażony w strzykawkę. Z nieba spływają konstelacje zestawów do kroplówek, gęsto kłębi się dym, na szpitalnym łóżku płoną tysiące świec. Niemożliwie głośno gra i śpiewa rockowa grupa »Znovu pod zemou«. Agresywna, niepokojąca, histeryczna wręcz wizja świata, jaką przynosi »Faust«, wynika z przerostu formy, z formalnego chaosu. W przedstawieniu trudno odnaleźć logiczną linię myśli i artystyczny porządek. To bardzo poważna słabość tego rozbudowanego inscenizacyjnie widowiska, które atakuje, ogłusza i próbuje zmienić świat”<sup>11</sup> – pisała Maria Schejbal, ale Liliana Bardijewska dostrzegła niezaprzeczalną siłę wyrazu wielu scen: „Siłą tego spektaklu są jednak metaforyczne obrazy o ogromnym ładunku emocjonalnym, np. scena ekskomuniki, gdy totalny, wznoszący się pod powalę teatru prałat, animowany przez kilku aktorów, zrzuca z kolan kajającego się Fausta, lub sekwencja finałowa, gdy nad pustym szpitalnym łóżkiem zwisa rząd kroplówek w kształcie główek maku”<sup>12</sup>.

Ten sam artysta gościł na festiwalu już wcześniej, podczas XVI edycji (1994) i reprezentował Štátne bábkové divadlo z Bratysławy. Pokazał wówczas przedstawienie *Odkrycie Ameryki*, które zachwyciło publiczność festiwalową nie tyle dla jego przesłania i wewnętrznych treści, ile ze względu na nową formę rozbuchanej, pełnej zabaw i interakcji z publicznością inscenizacji, wykraczającej poza scenę. „Po wstępnej rozmowie

<sup>11</sup> M. Schejbal, *W stronę mitu*, loc. cit.

<sup>12</sup> L. Bardijewska, *Kolaże, etudy i fragmenty*. W: *Bielskie festiwale lalkowe*, op. cit., s. 62.

z publicznością: »kto odkrył Amerykę?« »Porucznik Kolombo, Kolumb«; »Jaki był Kolumb?« »Odważny, ale miał krzywe nogi« – historia wielkiej wyprawy toczyła się w atmosferze aktorskiej zgrywy, z przyjaznym dopingiem widzów. Aktorzy śpiewali, żartowali, prowokowali. Na scenie ustawili kilka drewnianych lalek, przedstawiając je: »Oto dwór hiszpański«. Kulą ziemską grali z widownią w piłkę. Na koniec rozdali widzom kamyki przywiezione z dalekiego lądu. Razem odkrywaliśmy Amerykę i teatr – a w nim umowność, wielofunkcyjne możliwości i znaczenia przedmiotów, ruchu, przestrzeni, wreszcie własną gotowość do zabawy, Teatr – rzeczywistość, w której istnienie wierzymy, ulegając przekonującej sile aktorskiej ekspresji<sup>13</sup>.

Niemal natychmiast Spišák został zaproszony do realizacji kolejnej premiery Teatru Lalka w Warszawie. Był to *Robinson Crusoe*, a niedługo potem *Rudy Gil i jego pies*. W ten sposób młody słowacki reżyser na stałe zagościł na polskich scenach. Wraz z nim przybył scenograf, František Lipták. Razem tworzą mistrzowski duet.

W 1998 r. Spišák powrócił na festiwalową scenę ze spektaklem *Guliwer*, zrealizowanym w Białostockim Teatrze Lalek. I tym razem znowu widowisko zostało zauważone przez publiczność i krytykę, która pisała: „(...) choć paradoksalnie lalki w tym spektaklu nie ma ani jednej. Słowacka inscenizacja Ondreja Spišáka niezmiennie zachwyca malarską scenografią Františka Liptáka oraz brawurowym wykonaniem ósemki aktorów, którzy z równą wirtuozerią wcielają się w rolę zwalistych Wielkoludów, zwariowanych naukowców, mądrych koni, co... morskich fal”<sup>14</sup>.

Naivní divadlo z Liberca przyjechało do Bielska na festiwal pierwszy raz w 1990 r., przywożąc dwa przedstawienia. Oba przyjęte zostały z dużym zainteresowaniem. O widowisku zrealizowanym na podstawie baśni braci Grimm, *O tym jak Kuba do Małgorzaty chodził*, Andrzej Polakowski pisał: „Kameralne widowisko rozpisane zostało na aktorkę w potrójnej roli, postaci dramatu, animatorki i narratorki, oraz na prościutkie, rzeźbione w drewnie lalki. Bezpretensjonalny urok zabawnej opowieści o nieudanych konkurach gapiowatego Kuby wynika z wielokrotnego powtarzania tego samego motywu wędrówki Kuby do narzeczonej Małgorzaty, wzbogaconego za każdym razem innym, dowcipnym

<sup>13</sup> M. Schejbal, *Opowiadanie historii*, W: *Bielskie festiwale lalkowe*, op. cit., s. 9.

<sup>14</sup> L. Bardijewska, *18 lalkarska wiosna pod Szyndzielnią*, „Teatr Lalek” 1998, nr 1, s. 3.

finałem. (...) Nadspodziewanie łatwo udało się [aktorze-soliste] nawiązać porozumienie z dziecięcą widownią i bariera językowa nie stanowiła przy tym żadnej przeszkody”<sup>15</sup>.

Drugi ze spektakli, komedia *Jarmark w Pudlicach*, tradycyjny czeski temat, zabrzmiał na festiwalowej scenie dość współcześnie. „Duża umowność wynikająca z konwencji zabawy w teatr pozwoliła na większą swobodę inscenizacyjną i wykorzystanie zawsze atrakcyjnej dla widza sytuacji zetknięcia się na scenie z ożywioną lalką jako jego równorzędnym partnerem”<sup>16</sup>.

Udany debiut na festiwalu teatru z Liberca zaowocował zaproszeniami w kolejnych latach; warto przypomnieć widowisko *Alibaba i 40 rozbójników*, które wzbudzało salwy śmiechu widowni i zachwyt profesjonalistów nad perfekcyjną animacją pacynek. „Pacynki z Liberca potrafią wszystko! – pisała Maria Schejbal. – Rytmicznie, w krótkich odsłonach, w zmieniającej się umownie przestrzeni następują po sobie epizody opowiadanej bajki. W kulminacyjnych momentach scenę miniaturowego teatrzyku wypełniają zwarte szeregi groźnych figur kłapiących szczękami w takt zbojeckiej przyśpiewki. Sezam mieni się blaskami i błyskotkami. Inteligentna służąca Mardżana wykonuje brawurowy taniec brzucha. Zabawnych pomysłów i rozwiązań jest w »Alibabie« wiele”<sup>17</sup>.

Podobne w atmosferze, doskonałości animacyjnej i dowcipie było przedstawienie *Trzej muszkieterowie* teatru Alfa z Pilzna, zaprezentowane na festiwalu w 2008 r. Wzbudziło także podobne reakcje publiczności. Dla wielu ten rodzaj klasycznego teatru lalek tworzonego w Czechach jest niedościgłym wzorem. Pilzneński teatr występował na bielskiej scenie już wiele lat wcześniej, w 1976 r., pokazując równie dynamiczny spektakl *Jan Žižka u hradu Rábi* w reżyserii Karela Brožka i Jana Dvořáka. „Żałować należy, że spektakl (...) nie mógł być zaprezentowany w warunkach plenerowych, tzn. w ruinach zamku Rábi, które są jednocześnie miejscem akcji sztuki o Janie Žižce napisanej przez dziewiętnastowiecznego ludowego lalkarza Jana Nepomuka Lašťovkę. Powiązanie ekspresji aktorskiej oraz plastycznego kształtu lalek i dekoracji ze scenerią średniowiecznego zamczyska, gdzie ten spektakl jest wykonywany, było również wyczuwalne w sali teatru. Piekielnie szybkie tempo przedstawienia, błyskawiczne

<sup>15</sup> A. Polakowski, *Coraz dalej od teatru*. W: *Bielskie festiwale lalkowe*, op. cit., s. 171.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> M. Schejbal, *W stronę mitu*, op. cit., s. 8.



zmienianie – za pomocą prostej teatralnej symboliki – miejsca akcji, dynamika aktorska i wreszcie rubaszny dowcip inscenizacji (...) stawiają pilźniejszy spektakl w rzędzie najciekawszych propozycji”<sup>18</sup>.

Artystyczne drogi Karela Brožka, reżysera tego przedstawienia, które przecinały się z drogami polskich lalkarzy, zaprowadziły go w końcu do Śląskiego Teatru Lalki i Aktora Ateneum w Katowicach. Ważnym elementem bielskiego festiwalu jest prezentacja młodych twórców oraz adeptów sztuki lalkarskiej. W 1996 r. Jakub Krofta (syn słynnego Josefa Krofity), jeszcze jako student praskiej DAMU, prezentował wraz ze swoimi kolegami z Dejvickego divadla widowisko *Umarli ze Spoon River*, które zwłaszcza widownia młodzieżowa przyjęła entuzjastycznie. „Zbudowali spektakl w konwencji żywego planu, powołując lalki na świadków zawiłości ludzkiego losu. Rzecz cała dzieje się na cmentarzu. Nagrobne krzyże okazują się krzyżakami lalek – postaci przywracanych życiu, pełnemu kolizji pragnień i namiętności. Niecodzienna opowieść o ludziach, którzy odeszli, zyskuje prawdę i urok starej kroniki filmowej z migotającym obrazem. Spektakl zapisuje się w naszej pamięci odkrywczością i spójnością teatralnego świata”<sup>19</sup>.

Drugie przedstawienie tego młodego reżysera, *Lodowa narzeczona*, pojawiło się w 1998 r., nie zdobywając jednak takiej przychylności widzów, a młody recenzent gazetki festiwalowej pisał: „Nad całością unosi się lekki swąd kiczu. (...) Nie potrafię zrozumieć estetyki fluorescencyjnych trolli w adidasach. (...) Nie chciałbym, żeby w przyszłości moje dzieci oglądały tego typu widowiska”<sup>20</sup>. Henryk Jurkowski nie był aż tak surowy, ale pisał jednak: „Tempo akcji niezwykle dynamiczne, przemiany funkcji przedmiotów porażające swą pomysłowością. Ale dynamika ta często ocierała się o pusty ekspresjonizm: porywał nas obraz nie dając ani estetycznego, ani emocjonalnego zaspokojenia. (...) Jakub Krofta szukając własnej drogi popada w przesadę, żal mu posiadanych pomysłów, poddaje się im i w gruncie rzeczy wystawia bajkę, niezdolny jeszcze do proponowania własnej wizji świata”<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> J. Jurczyk, *Po VII Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej*, „Teatr” 1976, nr 18, s. 12.

<sup>19</sup> M. Schejbal, *Opowiadanie historii*, op. cit., s. 10.

<sup>20</sup> Kuba, *Czeska dyskoteka*, „Gazeta Festiwalowa” 1998, nr 4, s. 4.

<sup>21</sup> H. Jurkowski, *Mistrzowie*, op. cit., s. 7.



Tego nie można było zarzucić młodemu zespołowi Divadla Líšeň z Brna, który na festiwalu w 2006 r. przedstawił brutalną wizję naszej rzeczywistości uformowaną z przedmiotów, i to z przedmiotów zdegradowanych (puszki, sprężyny, tubki farby i kleju), pomiędzy którymi działają klasyczne pacynki odgrywające potworność życia społeczeństwa konsumpcyjnego. Wszystko rodzi się z telewizyjnych obrazów, reklam, nasycone jest agresją i obscenicznymi skojarzeniami. W *Requiem dla domu* rzeczywistość, codzienność przeciętnej rodziny budziła odrazę i bunt do tego stopnia, że niektórzy festiwalowi widzowie opuszczali przedstawienie.

Spotkaniom ze sposobem myślenia młodych adeptów sztuki lalkarskiej służą też pokazy studentów szkół lalkarskich. W ten sposób przed festiwalową publicznością wystąpili studenci z Pragi (Praska Akademia Sztuk Pięknych – Wydział Teatru Lalkowego i Teatru Alternatywnego) i z Bratysławy (Wysoká škola múzických umení).

Zupełnie odrębnym i absolutnie unikalnym zjawiskiem był teatr zmarłego w 2008 r. Antona Anderle. Swoją cudowny tradycyjny teatr marionetkowy pokazał na XV festiwalu, gdzie zagrał *Don Juana*. Pomijając możliwość zobaczenia najbardziej tradycyjnej wędrowniej sceny marionetkowej, jakiej polska publiczność właściwie nie знаła, Anton Anderle zachwylił fantastyczną animacją, lekkością i dowcipem, który zjednywał mu każdego odbiorcę na świecie. Miał on wystąpić także na festiwalu w 2008 r. – niestety jego przedwczesna śmierć pozostawiła miłośnikom teatru tylko barwne wspomnienia oraz fantastyczną kolekcję lalek i dekoracji scenicznych, które festiwalowi goście mogli zobaczyć na zorganizowanej w Biurze Wystaw Artystycznych wystawie.

Trudno przywołać wszystkie spektakle przedstawione przez czeskich i słowackich lalkarzy na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Biesku-Białej, który w 1998 r. zmienił nazwę na Międzynarodowy Festiwal Sztuki Lalkarskiej. W 23 edycji festiwalu wystąpiło 51 teatrów Czechosłowackich, czeskich i słowackich, które zagrały 63 przedstawienia. Największym zainteresowaniem polskiej publiczności cieszyły się widowiska wykorzystujące i łączące różne techniki lalkowe, wprowadzające przenikanie planów i wykraczające poza ramy tradycyjnej sceny tworzące pewien nurt czeskiego i słowackiego teatru lalek, który można nazwać inscenizacyjnym w znaczeniu, o jakim mówił E.G. Craig. Chodzi tu przede

wszystkim o twórczość Josefa Krofty, Petra Nosálka, Mariána Pecko, Ondreja Spišáka i Karela Brožka, którzy kontynuują swoje artystyczne kontakty z polskim teatrem. Może dlatego tak bardzo ich twórczość podoba się polskiej publiczności i tak chętnie jest akceptowana, że w swoisty sposób rozwija idee zapoczątkowane przez Władysława Jaremeę, Jana Wilkowskiego, Jana Dormana czy przez poznańskich twórców: Leokadię Serafinowicz, Wojciecha Wieczorkiewicza, Jana Berdyszaka i Krystynę Miłobędzką, a Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w Bielsku-Białej był tylko rodzajem katalizatora pozwalającego na swobodny przepływ inspiracji. Nie chodzi tu o proste wpływy, ale o rozszerzanie wyobraźni, o rozbudowywanie skojarzeń i włączanie do własnej twórczości pewnych idei rozwiązań scenicznych.



## CZĘŚĆ 2

**Twórcy z Czech i Słowacji  
w polskich teatrach na Śląsku**



# 1.

## Początki współpracy

Pierwszym śląskim teatrem, który zaprosił do współpracy artystów z Czechosłowacji, był Teatr Lalek Banialuka z Bielska-Białej. W 1975 r., w wyniku wieloletnich starań Jerzego Zitzmana zmierzających do nawiązania stałych kontaktów z ostrawskim teatrem, doszło do realizacji sztuki Urbana Gyula *Pietrek Niebieski*<sup>1</sup> (18.05.) w reżyserii Zdenka Miczko<sup>2</sup>, aktora, reżysera i ówczesnego dyrektora Krajského divadla loutek w Ostrawie.

Drugim był Teatr Lalki i Aktora w Opolu. W 1978 r. Milan Tomášek, słowacki reżyser teatru Krajské bábkové divadlo z Bańskiej Bystrzycy, wyreżyserował tekst Vlasty Pospíšilovej *Królewna i echo* (02.04.). Według kroniki teatru była to prapremiera tej sztuki, tak popularnej później w Polsce. Scenografię przygotował Jožo Ciller, obecnie profesor Wydziału Scenografii (Katedra scénického a kostýmového výtvarnictva) Akademii Teatralnej VŠMU (Vysoká škola múzických umení) w Bratysławie, wówczas scenograf teatru w Martinie. Oprawą muzyczną zajął się Bogumił Pasternak z Katowic.

### 1.1. Wałbrzych

Niedługo później także w Wałbrzychu doszło do międzynarodowej współpracy, tym razem z czeskimi artystami. Jak wspomina ówczesny

---

<sup>1</sup> Scen. Andrzej Łabiniec, muz. Bogumił Pasternak.

<sup>2</sup> Zdeněk Miczko (1930–1993) był wybitnym animatorem lalek, którego w latach 60. uważano za twórcę tzw. szkoły ostrawskiej; pracował także jako wykładowca w praskiej DAMU.

dyrektor, Wojciech Kобрzyński<sup>3</sup>, to nakaz władz spowodował nawiązanie kontaktów z teatrem Drak z Hradca Králové. Mimo formalnego charakteru pierwszej współpracy między zespołami obu teatrów nawiązały się bardzo przyjazne stosunki. Najlepszym dowodem może być fakt utrzymywania tych kontaktów aż do lat 90. Wiosną 1980 r. zdecydowano się na realizację tradycyjnego czeskiego tekstu *Johannes doktor Faust*. Reżyserii podjął się Matěj Kopecký.

Matěj Kopecký pochodził ze sławnej rodziny czeskich lalkarzy. Jego pradziad, także Matěj Kopecký<sup>4</sup> (1775–1847), urodził się niedaleko miasta Hradec Králové, w rodzinie wędrownych komedianów. Jednak to właśnie lalkarstwo okazało się jego przeznaczeniem. Przemierzał całe Czechy, grając dawny repertuar lalkarski, sztuki przerabiane z popularnych dzieł poważnego teatru, nawiązujące do historii i tradycji Czech. Był to okres budzenia się świadomości narodowej Czechów. Dlatego fakt, że Kopecký grał zawsze w języku czeskim, był wyrazem ówczesnej walki Czechów z germanizacją ludu. Właśnie na tym polu lalkarze spełniali szczególne zadanie, zresztą nie tylko w Czechach, ale i na Słowacji, i nawet w Polsce. Anegdota mówi, że gdy starosta w Pisku nagabywał Kopeckiego, aby grał po niemiecku, bo przecież zna ten język, ten odpowiedział, że on zna niemiecki, ale jego lalki nie<sup>5</sup>. W ten sposób Matěj Kopecký stał się legendą. Jego teatr wypełniały postaci grane przez marionetki na drutach, a najbardziej znaczącą był Kašpárek, sprytny służący, który „wyżej cenił reżowanie w imieniu i manierze swej publiczności niż ewentualne popisy techniczne”<sup>6</sup>. Oczywiście Kašpárek mówił w języku czeskim, tłumacząc zamiary swego pana, który zwykle był dość podejrzaną osobą – Faust był czarnoksiężnikiem i paktował z diabłem, Don Juan także zasłużył sobie na potępienie itd. Właśnie taki marionetkowy teatr czeska publiczność kochała i ceniła.

Gdy więc w wałbrzyskim teatrze zdecydowano się zrealizować sztukę z użyciem marionetek, które wówczas w Polsce były techniką mało znaną

<sup>3</sup> Według rozmowy z dnia 23.02.2011 r.

<sup>4</sup> W rodzie Kopeckých istniał (i nadal istnieje) zwyczaj nadawania męskim potomkom imienia Matěj.

<sup>5</sup> H. Jurkowski, H. Ryl, A. Stanowska, *Teatr lalek, zagadnienia metodyczne*, Warszawa, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1979, s. 42.

<sup>6</sup> H. Jurkowski, *Dzieje...* T. I, *op. cit.*, s. 152.

i rzadko wykorzystywaną, nic dziwnego, że właśnie Kopecký został wybrany na nauczyciela polskich lalkarzy. Polska nie miała takich tradycji. Gdy z końcem XVIII w. w Rosji, Niemczech, Austrii, a potem w Czechach i na Słowacji tworzył się popularny teatr lalkowy z ludowym bohaterem (Pietruszka, Kasperle, Kašpárek), Polska trawiona wewnętrzną chorobą powoli, ale ostatecznie traciła swą niepodległość. Lalkowy teatr zaborców Polacy traktowali jako część obcej kultury, przed którą chcieli się bronić. W ten sposób dużą popularność zyskała wówczas polska szopka kolędnicza, która rozwinęła się w wieku XIX i dla Polaków pełniła podobne funkcje jak teatr Kašpárka dla Czechów. Niemniej ta sytuacja historyczna spowodowała, że w Polsce teatr popularny – marionetkowy (Czechy, Niemcy) czy pacynkowy (Rosja) – był właściwie nieakceptowany. Po II wojnie światowej dopiero lata 70. przyniosły zainteresowanie taką formą teatru i, co ciekawe, właśnie w Czechosłowacji szukano dla niego wzoru. Widać to było już w inscenizacji *Janosika*, gdzie rzeźbione marionetki podjęły teatralne wyzwanie na scenach Hradca, Bańskiej Bystrzycy i Poznania. W 1980 r. przyszła kolej na Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu. Zresztą już rok wcześniej próbowano tam zrealizować przedstawienie nawiązujące do takiego właśnie teatru i klasycznego lalkarskiego repertuaru. Był to *Don Žan* w reżyserii Tomasza Jaworskiego. Wydaje się, że współpraca z Matějem Kopeckým była następnym krokiem w tę stronę.

Sama inscenizacja *Johannes doktor Faust* miała długą historię: „Inszenizacja Fausta zrodziła się już w 1971 r. w „Draku” za dyrekcji Jana Dvořáka, który chciał, aby w repertuarze teatru pojawił się także tekst ludowych teatrów lalkowych. Ponieważ jestem także kronikarzem takiego repertuaru, wybrano naszą rodową wersję Fausta”<sup>7</sup>. Inszenizacja Draka była niezwykle udana, bo jak podaje dziennikarka gazety „Úterní Pochodeň”, spektakl *Fausta* w ciągu 10 lat zgrano 273 razy. Pokazano go także w NRD i w Polsce, co prawdopodobnie było początkiem jego drogi na wałbrzyską scenę.

Lalki do polskiej inscenizacji zaprojektował i wykonał znany scenograf i rzeźbiarz z czeskiego Draka Jaroslav Doležal. Problem powstał przy transporcie kompletu rzeźbionych marionetek z Hradca do Wałbrzycha.

<sup>7</sup> Wypowiedź M. Kopeckiego w artykule Elišky Skokanovej *Nesmrtelný Faust*, „Úterní Pochodeň” 20.06.1989, nr 143.



Okazało się, że nie można znaleźć żadnej szczeliny w przepisach celnych, zwłaszcza po stronie czeskiej, która umożliwiałaby taką wymianę między teatrami. Zresztą podobny problem wystąpił już przy realizacji *Janosika*. Ostatecznie, według wspomnień dyrektora Kобрzyńskiego, zdecydowano się na podstęp, podobno wypróbowany już przez zespół poznańskiego Marcinka. Otóż zespół wałbrzyskiego teatru pojechał do Hradca Králové na gościnne występy, zabrał więc ze sobą skrzynie z lalkami. Cały transport został odprawiony w Polsce. Jedną spośród tych skrzyń zawierała jednak stare lalki, które w Czechosłowacji po prostu wyrzucano, a w to miejsce spakowano lalki Doležala. I tak scenografia dotarła do Wałbrzycha. Zresztą nie był to jedyny problem, z jakim zetknęli się twórcy tego międzynarodowego przedsięwzięcia. Wprawdzie dyrektor teatru w Polsce miał zupełną swobodę w zatrudnianiu artystów realizujących przedstawienia, podobnie jak w ustalaniu stawek, jednak mógł je wypłacić tylko w złotych, które w Czechosłowacji nie miały żadnej siły nabywczej. Należy pamiętać, że nie było wówczas wygodnej instytucji kantorów, a handel walutami był prawnie zakazany we wszystkich krajach demokracji ludowej. O ile w Polsce można było posiadać różnego rodzaju waluty innych państw (nawet walutowe konta bankowe), o tyle w Czechosłowacji była to sytuacja nie do pomyślenia. Tak oto reżyser przedstawienia otrzymał honorarium w złotych, które musiał wydać w Polsce. Według wspomnień aktorów wałbrzyskiej sceny<sup>8</sup> Matěj Kopeczký kupił sobie motor (pewnie czeski), z którym wrócił do domu zamiast z gotówką.

Sytuacja taka, choć dziś wydaje się absurdalna, wówczas była normą. Zwłaszcza z końcem 1980 r., kiedy w Polsce rozpoczęły się strajki „Solidarności”. Władze Czechosłowacji zareagowały na wewnętrzne napięcia w Polsce dość ostro, odcinając się od Polski i jeszcze szczelniej zamykając granice swojego państwa. Mirosława Pindór pisze: „Istnieje paralelizm pomiędzy czechosłowackim sierpniem 1968 r. a polskim roku 1980. Mianowicie tożsamość oglądu napiętej sytuacji wewnętrznej ościennego państwa (wpisanego w strukturę wspólnego bloku politycznego) przez czynniki oficjalne – partyjne, rządowe – państwa drugiego. Oglądu dokonywanego z perspektywy zafałszowanej i deformującej obraz rzeczywi-

<sup>8</sup> Rozmowa z Małgorzatą Dwornik z dn. 21.02.2011 r.

sty. Oglądu, którego pochodną stały się przekłamane antysolidarnościowe relacje prasowe zamieszczane w prorządowych, partyjnych dziennikach. Oglądu rodzącego nowe stereotypy i ugruntowującego stare. (...) Polska A.D. 1980–1981 jawiła się (...) jako kraj pogrążony w chaosie politycznym i anarchii gospodarczej, poddany destrukcyjnym wpływom Kościoła katolickiego, ingerującego w sprawy świeckie; kraj zamieszkały przez leniwych i kłótliwych obywateli. Państwem stabilności, dobrobytu, zadowolenia i społecznej akceptacji była Czechosłowacja. (...) W trosce aby »stabilność« owa nie została zachwiana, a w rzeczywistości w obawie, aby ideały »polskiego sierpnia« nie przeniknęły poza graniczną Olzę, Praga podjęła jednostronną decyzję o zamknięciu granicy i zawieszeniu konwencji o małym ruchu granicznym. Nowe zasady w ruchu granicznym prowadziły do politycznej, gospodarczej i kulturalnej izolacji obu państw<sup>9</sup>. W lutym 1981 r., w okresie »solidarnościowych« protestów, nawoływano nawet komunistów ostrawskich do pilnowania granicy z Polską i »do udziału we współzawodnictwie o tytuł »Wzorowej gminy pogranicza«, aby nie przeniknęła do nas dywersja ideologiczna»<sup>10</sup>.

Szczęśliwie lwia część pracy nad przedstawieniem *Johannes doktor Faust* została zrealizowana przed załamaniem się sytuacji społeczno-politycznej w Polsce, dzięki czemu we wrześniu 1980 r. doszło do premiery. Spektakl grany był 96 razy, zaprezentowano go na II Ogólnopolskim Festiwalu Sztuk Dziecięcych w Wałbrzychu (01–07.06.1981), a nawet na Przeglądzie Teatrów Lalek podczas Dni Krakowa (17–20.05.1982). Inscenizacja okazała się na tyle nośna, że wznowiono ją w marcu 1989 r., a następnie w roku 1994. Przy okazji drugiej premiery *Fausta* przygotowano także w wałbrzyskim Biurze Wystaw Artystycznych wystawę prac plastycznych Jaroslava Doležala, który jeszcze dwukrotnie realizował scenografię dla Teatru Lalki i Aktora w Wałbrzychu (*Trzy bajki o smoku* – 1987 i *Pani Bieda* – 1989).

Sam Matěj Kopecký zrealizował jeszcze w wałbrzyskim teatrze *Trzy bajki o smoku* Milady Mašatovej w 1987 r., która to inscenizacja cieszyła się tak dużym powodzeniem, że w 2008 r. wznowiono ją i jest w repertuarze teatru do dziś. Reżyser w wywiadzie dla „Gazety Robotniczej” mówił: »Bardzo interesuje mnie, jak sztuki lalkowe odbierają dzieci w różnych

<sup>9</sup> M. Pindór, *Polsko-czeskie...*, op. cit., s. 31.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 35.

krajach, i dochodzę do wniosku, że najmłodsza widownia jest wszędzie podobna. A w Wałbrzychu cenię dobrą atmosferę i warunki współpracy i dlatego lubię tu przyjeżdżać”<sup>11</sup>. Nie dziwi więc fakt, że w 1991 r. w wałbrzyskim teatrze przygotował premierę także syn Matěja Kopeckiego, zgodnie z rodzinną tradycją także Matěj. Wyreżyserował *Królowę Śniegu* wg Andersena ze scenografią Jakuba Krejčígo i własnym opracowaniem muzycznym utworów Vangelisa.

## 1.2. Polacy z Zaolzia w śląskich teatrach lalek

Kontakty Polski z Czechosłowacją zostały zdeterminowane przez spory o Zaolzie. Być może właśnie dlatego granica była tak ściśle zamknięta i pilnowana. Przebiegała ona przez środek sporego obszaru zamieszkanego przez ludność polską, podzieloną w wyniku politycznych decyzji. Nic więc dziwnego, że teren Zaolzia włączony do Czechosłowacji stanowił przestrzeń konfliktów narodowościowych. Był jednak także przestrzenią, w której trzy nacje: polska, czeska i słowacka uczyły się współistnienia i poszukiwały dróg dialogu i współpracy pomimo niesprzyjających okoliczności, obustronnych niechęci i narosłych żalów.

Już w 1947 r. przy Zarządzie Powiatowym Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego w Karwinie powstał Teatr Lalek Bajka. Jak widać, Polacy z Zaolzia zareagowali natychmiast po podpisaniu *Układu o przyjaźni i wzajemnej pomocy pomiędzy Polską a Czechosłowacją* (10.03.1947), który akceptując obecność innych narodowości w obrębie państwa czechosłowackiego, otwierał możliwości współpracy kulturalnej. Bajka traktowana była jako wędrowny teatr kukielkowy z siedzibą w budynku polskiego Gimnazjum Realnego im. J. Słowackiego w Orłowej, zaś zespół teatru stanowili nauczyciele i wychowawczynie przedszkoli. W 1950 r. stał się sceną profesjonalną. Niedługo później, 04.10.1951 r. w Czeskim Cieszynie powstała Scena Polska Těšínského divadla (TD), do dziś jedyny profesjonalny teatr dramatyczny grający po polsku poza granicami kraju. W ten sposób Polacy za Olzą wywalczyli aż dwie polskojęzyczne sceny, które przez cały okres swego istnienia odgrywały niezwykle ważną rolę utrzymywania też-

<sup>11</sup> w-k „Doktor Faust” w teatrze... lalek, „Gazeta Robotnicza” 30.03.1989, nr 75.

samości narodowej Polaków i budowania jej dla nowych pokoleń. Propagowali także polski repertuar, który głównie adresowany był do ludności polskojęzycznej, ale z czasem także do czeskiej, co ostatecznie pozwoliło na zbliżenie się zwaśnionych narodów. Przypieczętowano to powstaniem Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Na granicy”<sup>12</sup>, odbywającego się od 1990 r. po obu stronach Olzy, a goszczącego zespoły teatralne polskie, czeskie i słowackie, teatry dramatyczne i lalkowe, państwowe i prywatne.

W Teatrze Lalek Bajka 02.03.1948 r. odbyła się pierwsza premiera sztuki Marii Kownackiej *O szewczyku i królownie*. Wskazywało to wyraźnie na tradycję warszawskiego Baja, kierując uwagę na potrzeby rozwoju kulturalnego i intelektualnego dziecka. Jednak, jak już powiedziano, przez wszystkie lata istnienia Bajki widać wyraźnie, że celem podstawowym tej sceny było propagowanie wśród najmłodszych języka polskiego oraz tworzenie poczucia tożsamości narodowej zaolziańskich dzieci. „Misja ta realizowana jest do 1994 r. w warunkach trudnych, miejscach nieteatralnych, technicznie do wystawienia sztuk nieprzygotowanych – salkach przedszkolnych i klasach szkolnych (każdorazowo aranżowanych na potrzebny danej sztuki) (...) od 22 kwietnia 1994 r. – we własnej siedzibie, w obliczonym na 60 widzów pomieszczeniu na najwyższej kondygnacji budynku PZKO, wyremontowanym i rozbudowanym z funduszy przekazanych Teatrowi przez Wspólnotę Polską”<sup>13</sup>. Z czasem coraz częściej także dzieci czeskie oglądały przedstawienia polskiego teatru, co sprzyjało edukacji międzykulturowej i regionalnej, które dziś są pojęciami zrozumiałymi i powszechnymi, ale 40 lat temu był to teren dziewiczy. W tym kontekście funkcji, jakie pełnił Teatr Lalek Bajka, nie da się przecenić i jak pisze Mirosława Pindór: „Wspólne, polsko-czeskie uczestnictwo w przedstawieniach »Bajki«, przygotowując młodych widzów do dialogowych interakcji, prognozuje wykształcenie nowej, zupełnie wolnej od stereotypów i uprzedzeń oraz historycznych zaślności jakości życia, pełnego wzajemnego szacunku, pozbawionego izolacji kulturowej i hierarchizacji kultur”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Od momentu wstąpienia Polski, Czech i Słowacji do Unii Europejskiej (01.05.2004) festiwal zmienił nazwę na Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Bez Granic”.

<sup>13</sup> M. Pindór, *Sześćdziesiąt sezonów polskiego teatru lalek na czeskim Śląsku*. W: *Śląskie Miscellanea*, t. XXI, Komisja Historycznoliteracka PAN, Oddział w Katowicach, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2008, s. 60.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 62.

Pierwsze takie działania podjęto już w roku 1970 – w ramach Miesiąca Przyjaźni Czechosłowacko-Polskiej. Zagrano wówczas czeską sztukę *Awantura w Pacynkowie* Pehra i Spáčila dla grupy czeskich dzieci. Okazało się, że dzieciom nie przeszkadzało to, że aktorzy posługiwali się polskim językiem, a nawet „reagowały lepiej niż publika dziecięca polskich szkół”<sup>15</sup>. Odtąd stale kontynuowano podobne działania, które przyniosły wymierne efekty w postaci coraz większej popularności Teatru: „w ankiecie rozpisanej przez kierownictwo Teatru u progu lat 90. znalazła się wypowiedź wychowawczyni polskiego przedszkola: »nauczycielki czeskich przedszkoli zazdroszczą nam, że mamy taki teatrzyk«”<sup>16</sup>.

W latach 80. Bajka nawiązała bliższe kontakty z ówczesnym dyrektorem Teatru Dzieci Zagłębia, Grzegorzem Lewandowskim, który w grudniu 1986 r. wyreżyserował w Czeskim Cieszyńsku sztukę Edmunda Wojnarowskiego *Ondraszku, Ondraszku*. Drugie przedstawienie w Bajce zrealizował w styczniu 1987. Inscenizację tę przeniósł wkrótce (17.02.1988) do własnego teatru w Będzinie i w ten sposób kompozytor związany z czeskokocieszyńską Bajką, Rudolf Chowaniok pojawił się po raz pierwszy na polskim Śląsku jako współpracownik Lewandowskiego. Podobna sytuacja, choć o kierunku przeciwnym, zdarzyła się w grudniu 1989 r., kiedy to sztuka Gienadija Matwiejewa *Czarodziejski kalosz* niemal równocześnie realizowana była na dwóch scenach: czeskokocieszyńskiej Bajki (prem. 01.12.1989) i Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie (prem. 15.12.1989). Jednak tym razem reżyserem był kierownik artystyczny Bajki, Paweł Żywczok, a jego współpracownikami: Halina Szkopkova (absolwentka ASP w Krakowie), etatowa scenografka Bajki, oraz Rudolf Chowaniok.

Paweł Żywczok już wcześniej miał kontakt z polskim teatrem – Ate-neum w Katowicach. Wyreżyserował tam *Złoto króla Megamona* Ji-řego Kaliby (27.03.1988), także powtórkę z repertuaru Bajki (prem. 11.03.1985). Współpraca ta jednak musiała być udana<sup>17</sup>, gdyż w listopa-

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

<sup>17</sup> Paweł Żywczok opowiada taką oto anegdotę: w rozmowach z dyrekcją teatru proponował stawkę za realizację spektaklu na tyle wysoką, że nie chciano się na nią zgodzić. Żywczok zadeklarował więc, że najpierw zrealizuje spektakl i jeśli będzie się podobał, teatr zapłaci proponowaną stawkę, jeśli zaś nie – reżyser rezygnuje z honorarium. Po premierze podpisano umowę na kwotę zaproponowaną przez reżysera (na podst. rozmowy z dn. 27.03.2014 r.).

dzie tego samego roku Paweł Żywczok wraz z Rudolfem Chowaniakiem zrealizowali prapremierowe (w Polsce) widowisko *Pluskacz i Mąciwoda* na podstawie tekstu wybitnego zaolziańskiego poety, pisarza i tłumacza Wilhelma Przeczka<sup>18</sup>. Warto dodać, że tekst sztuki powstał w 1987 r. dla teatru Bajka i pisany był bezpośrednio w działaniu scenicznym, we współpracy z aktorami i reżyserem, którym wówczas również był Paweł Żywczok. Przedstawienie oparte na ludowych opowieściach o utopcach, poza dobrą zabawą, wprowadzało temat poważniejszy – braku szacunku dla starszej generacji, która zdaniem młodych powinna usunąć się w cień i nie przeszkadzać. Oprawę plastyczną przedstawienia przygotowała także Halina Szkopkova.

Kontakty twórców z Czeskiego Cieszyna z polskimi teatrami lalek zawoocowały całkiem sporym dorobkiem – Grzegorz Lewandowski zrealizował aż 14 reżyserii gościnnych w Bajce<sup>19</sup>, które odwoływały się do teatru zabawy inspirowanego gram i zabawami dziecięcymi. Także zespół aktorski Bajki w dużej mierze opierał się na absolwentach Studium Aktorskiego Teatrów Lalkowych działającego przy TDZ w Będzinie.

Istniały także plany współpracy z bielską Banialuką – w 1972 r. ówczesny kierownik literacki, Bronisław Liberda prowadził rozmowy z dyrektorem Jerzym Zitzmanem na temat wymiany artystycznej między teatrami, które miały dawać gościnne przedstawienia. Jednak ustaleń tych nigdy nie zrealizowano. I choć Teatr Bajka występował w wielu miejscach na Śląsku (Olesno, Jastrzębie-Zdrój, Bytom, Tarnowskie Góry, Katowice, Chorzów, Rybnik, Wodzisław, Knurów, Opole, Brzeg, Żywiec, Cieszyn i okolice) i w Polsce (Częstochowa, Toruń, Białystok), a nawet kilkakrotnie grał dla Serbów Łużyckich w Budziszynie (1967, 1975, 1993) – przez polskich

<sup>18</sup> Wilhelm Przeczek przez siedem lat pracował w Bajce jako kierownik literacki.

<sup>19</sup> Reżyserie Grzegorza Lewandowskiego w Bajce: E. Wojnarowski *Ondraszku*, prem. 02.12.1986; J. Pehr *Wiercipięta*, prem. 01.09.1987; V. Čtvrtek *Rumcajs*, prem. 07.09.1988; J. Romanowski *Królewna Kukuleczka*, prem. 19.09.1989; Z. Poprawski *Chodzi turow, paszczą kłapie*, prem. 11.1991; W. Jarema, J. Wolski *Szczewczyk Dratewka*, czyli o smoku wawelskim, prem. 04.09.1997; *Bajki pana Bajki*, prem. 18.02.1999; *Brzechwałki*, czyli 100 bajek Brzechwy, 10.09.1999; K. Makuszyński *Koziołek Matołek*, prem. 29.09.2000; J. Brzechwa *Kopciuszek*, prem. 2001; E. Wojnarowski *Osiół nad osłami*, prem. 19.09.2002; *Przygody misia*, prem. 30.04.2003; G. Lewandowski wg Puszkina *O rybaku, jego żonie i złotej rybce*, prem. 07.02.2006; J. Brzechwa *Dwie bajki Witalisa i Szachrajki*, prem. 02.10.2007 – za: *Bajka. 65 lat Sceny Lalek „Bajka”*, pod red. J. Wani, Czeski Cieszyn 2013.

lalkarzy traktowany był jak teatr amatorski, drugiej kategorii, niewart głębszej analizy ani prawdziwej artystycznej krytyki. Z pewnością była to jedna z przyczyn uniemożliwiających mu profesjonalizację własnej sztuki, w znaczeniu artystycznym.

Zapewne też dlatego nie polskie środowisko artystyczne, ale właśnie zaolziańskie wspierało polski Teatr Lalek Bajka w Czeskim Cieszynie. Niemal od początku istnienia Sceny Polskiej Těšinského divadla artyści tego teatru służyli pomocą scenie lalkowej. Przede wszystkim aktorzy zasilali szczupły liczebnie zespół artystyczny Bajki, a od lat 80. twórcy TD także reżyserowali gościnnie przedstawienia<sup>20</sup>. Z dniem 01.09.2008 r. Teatr Lalek Bajka stał się trzecią sceną Těšinského divadla.

Tę długą i krętą drogę kontaktów polskiego teatru działającego w Czechach z polskim środowiskiem lalkowym zamyka realizacja przedstawienia *W 80 dni dookoła świata*, przygotowanego w Teatrze Lalek Banialuka w Bielsku-Białej przez Zaolziaka, Janusza Klimszę. To aktor i reżyser związany na stałe z teatrami w Ostrawie, ale także w latach 90. z Těšinskim divadlem, wielokrotny inscenizator sztuk w czeskokocieszyńskiej Bajce (7 premier). Był on twórcą jednego z najważniejszych przedstawień Sceny Polskiej TD – *Czarnej Julki* (02.10.1993) wg książki Gustawa Morcinka, także przecież urodzonego w Karwinie<sup>21</sup>. O tym widowisku Kazimierz

<sup>20</sup> Reżyserowie: František Kordula, Franek Michalik, Karol Suszka (obecny dyrektor Těšinského divadla), Janusz Klimsza, Rudolf Moliński, Marek Mokrowiecki (wówczas dyrektor Teatru Polskiego w Bielsku-Białej, obecnie dyrektor Teatru Dramatycznego im. J. Szaniawskiego w Płocku); aktorzy, którzy podjęli się reżyserii: Julian Kilar, Paweł Niedoba, Kazimierz Siedlaczek, Leszek Wronka.

<sup>21</sup> „Gustaw Morcinek mógłby do dziś uchodzić za Zaolziaka, gdyby bracia górnicza nie złożyła mu się »na szkoły« i nie wypchnęła go do Polski. Uchodzi więc tu [na Zaolziu] za polskiego pisarza. W Polsce zaś za pisarza śląskiego. Został więc wyobcowany ze swojej małej ojczyzny, tak samo zresztą jak jego twórczość. Kto dziś w kraju pamięta, że realia do jego osławionego »Wyrąbanego chodnika« (przez który Śląsk prześlizgnął się do polskiej literatury) czerpał z karwińskiej kolonii górniczej?» – pisał Kazimierz Kaszper. Warto więc także podkreślić, że wiele tekstów Morcinka stało się kanwą przedstawień realizowanych w polskich teatrach lalek. Najpierw był Jan Dorman i jego spektakl *Kryśka* na podstawie powieści *Gwiazdy w studni*, zrealizowany w Eksperymentalnym Teatrze Dziecka w Sosnowcu 21.11.1948 r. Potem, w 1954 r. w bielskiej Banialuce Irena Wojtucka wyreżyserowała *Konderla z pokładu Idy*, a w Katowicach w 1960 r. doszło do premiery *Baśni o górniku Bulandrze*, ze scenografią słynnego śląskiego malarza-amatora, Teofila Ociepki. Ten sam tekst zrealizowano też w 1962 r. w Wałbrzychu. Inscenizacja tekstu Morcinka *Kowal* nale-



Kaszper mówił: „Powstało przedstawienie niezwyklej urody, trochę wizjonerskie, trochę oniryczne, na pewno symboliczne (...), a jednocześnie przedstawienie, które mówi o zaolziańskim etosie więcej, niż cokolwiek dotychczas powiedziano. Pokazuje mianowicie moment przeradzania się świadomości etnicznej, a nawet plemiennej w świadomość narodową”<sup>22</sup>. Klimsza wyeksponował bowiem klimat życia w małej wspólnocie kolonijnej złożonej z Polaków, Niemców, Czechów i Żydów, którzy tę wielonarodowość postrzegali jako coś swojskiego.

Nie bez kozery odwołuję się do tego nielalkowego w końcu przedstawienia. W *80 dni dookoła świata* wg J. Verne’a, zrealizowane przez Klimszę w bielskim Teatrze Lalek Baniałuka, miało również pewne cechy, które pozwalają łączyć je ze specyficznym podejściem do wielokulturowości. Zauważyła to recenzentka „Teatru Lalek”, Magdalena Legendź, gdy pisała: „Pochodzący z Zaolzia Janusz Klimsza jest zapewne szczególnie wyczulony na dziwności i cudowności ludzkiej mowy, żyjąc na pograniczu, gdzie mieszą się języki i gwary. Również w jego przedstawieniu Anglika tworzy mowa – jego flegmatyczny sposób wysławiania się i potoczne zwroty w rodzaju: »jak sądzę?«. (...) Punktem centralnym dowcipów i gagów jest w tym spektaklu angielskość, nieraz drażniąca inne nacje. Nie jest to jednak złośliwe wyśmiewanie imperialnych rudymetów ani prostackie nagrywanie się z narodowych cech. Jest w tym – oprócz kuksańca – wdzięk i poezja”<sup>23</sup>. Zrealizował więc Klimsza przedstawienie idące pod prąd obrazykowego nurtu kultury, zwracając się w kierunku słownej warstwy przekazu teatralnego, uzupełnionej jednak widowiskowymi scenami. Połykające ognia i niemal cyrkowe popisów aktorów, którzy płynnie i z wdziękiem zmieniają rolę, zachowując jednak dla każdej ze swych postaci charakterystyczny, indywidualny rys, robią wrażenie na publiczności. W *80 dni dookoła świata* to spektakl w zasadzie aktorski, ale dopełniony teatralnym

---

żała do jednych z najważniejszych zarówno w katowickim Ateneum, jak i bielskiej Baniałuce. Na koniec trzeba dorzucić słynne przedstawienie *O medyku Feliksie* Piotra Tomaszuka, wielokrotnie przez niego realizowane (w Teatrze Wierszalin w Supraślu, w Białymstoku, Katowicach, Bielsku-Białej). W latach 1958–1962 był także Morcinek kierownikiem literackim Teatru Lalek Ateneum w Katowicach.

<sup>22</sup> K. Kaszper, *Kolonia w środku Europy*, „Górnośląski Diariusz Kulturalny” 01.02.1994, nr 1/2, s. 27.

<sup>23</sup> M. Legendź, *Cudowności ludzkiej mowy*, „Teatr Lalek” 2003, nr 2–3, s. 55.



światem przedmiotów i rekwizytów, pełniących wiele różnorodnych funkcji. Stół, przy którym autor pisze swoją opowieść, zamienia się to w statek, to znów w wielbłąda, a wielka waliza raz jest okrętową kabiną, innym razem całą więzienną czy palarnią opium. „Zachwyt najmłodszych widzów wywołuje nie tylko wjeżdżający na scenę parowy komin statku buchający dymem, świecący ogniem z paleniska, który wystarcza za cały transatlantyk – resztę bez trudu można sobie wyobrazić”<sup>24</sup>. Także zawieszony nad sceną wielki balon jest czymś więcej niż środkiem transportu – staje się znakiem podróży w głąb samego siebie.

Na pierwszy rzut oka widać, jak ważną rolę w tej teatralnej opowieści odgrywała scenografia rozumiana jako zaplanowana mobilna przestrzeń, w której wszystko staje się możliwe. Czy nie przypomina to nieco rozwiązań Draka? Scenografem tego przedstawienia był Tomáš Volkmer, od lat związany z ostrawskimi teatrami, częsty współpracownik innego czeskiego reżysera, Petra Nosálka. Stworzył on atrakcyjną wizualnie plastyczną oprawę z rozmachem i wyczuciem. Spektakl łączył dowcip z poezją, a tym samym wprowadzał na polską scenę ducha i atmosferę czeskiego teatru.

Kiedy przy okazji *Czarnej Julki* zapytano Klimszę o wybór inspiracji literackiej, odpowiedział, że „po prostu chciał pokazać ciekawą książkę”. Wydaje się, że o to samo szło w przypadku Verna: „Mnie to najzwyczajniej interesuje. Wcale nie myślę, że to, co zostało u nas napisane przed pięćdziesięciu czy stu laty, jest już passé. Oczywiście wszystko może być passé, jeśli będziemy to traktować jako kanon lektury, czy jeśli będziemy uważać, że czytając Kubisza lub Morcinka spełniamy swój patriotyczny obowiązek. Nie. To nieprawda! Bo jeśli będziemy zdolni przefiltrować przez siebie ich dzieła, to okaże się, że oni mają bardzo wiele do powiedzenia o rzeczywistości, która kiedyś istniała i z której – chcemy tego czy nie – wyrastamy. (...) Tu nie o mądrość chodzi, ale o jakąś świadomość ciągłości. Ona jest dla mnie ważna”<sup>25</sup>.

Zacytowana powyżej wypowiedź Janusza Klimszy w jakiś niezwykle sposób koresponduje z wypowiedziami innych czeskich reżyserów. Karel Brožek mówi: „Często nawiązuję do motywów historycznych, bo chcę przypominać widzom, że nie żyjemy od wczoraj, że mamy długą historię i że czasem warto skorzystać z doświadczeń naszych przodków i uczyć się

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> K. Kaszper, *Kolonia...*, op. cit., s. 27.

od nich. To pozwala nam czuć się częścią ogromnej spuścizny kulturalnej wieków, z czego powinniśmy czuć także dumę. Kiedyś robiłem *Gilgame-sza*, stary babiloński epos, który liczy sobie 4 tysiące lat, a jest mądrzejszy niż wiele późniejszych dzieł. Po nim nastały czasy barbarzyństwa, ludzie zapomnieli, jaką mądrością dysponowali ich przodkowie. I gdy nawiązuję do tych dawnych tekstów i opowieści, porusza mnie do głębi myśl, że i we mnie jest ich częśćka”<sup>26</sup>.

Czyżby więc artystów zza południowej granicy łączyło jakieś poszukiwanie uniwersalnych znaczeń tkwiących w sztuce od najdawniejszych czasów? Być może tak właśnie jest, ponieważ Petr Nosálek także mówi: „Herbert napisał: »Powtarzaj stare zaklęcia ludzkości«. Dla mnie, reżysera starej daty, jest to bardzo ważne przesłanie. Uważam za swój obowiązek odwołać się do starej, klasycznej literatury (...). Wolę z perspektywy tekstów klasycznych wysnuwać refleksje na temat współczesności, one mają swoją mądrość, choć nie twierdę, że we współczesnej literaturze nie znajduję rzeczy, które mi się podobają”<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> E. Tomaszewska, *Teatr to przestrzeń wolności*, op. cit., s. 68.

<sup>27</sup> *Ludzi przerabiać w aniołów*, rozmowa z Petrem Nosálkiem przeprowadzona przez Zuzannę Głowacką, „Relacje – Interpretacje”, Bielsko-Biała 2007, nr 1, s. 31.

## 2.

### Karel Brožek

Karel Brožek już na studiach w Pradze zetknął się z kolegami z Polski. Wtedy poznał język polski, który umożliwił mu kontakt z polską literaturą i nie tylko. Później pracował jako aktor i reżyser w wielu praskich teatrach: Semafor (1959–1963), Černá scéna (1964–1965), Laterna Magica (1966–1972), a od 1974 r. związany był z Państwowym Teatrem Lalek (Ústřední loutkové divadlo, obecnie teatr Minor). W latach 1965–1966 pracował w Koszycach, a od 1990 do 2005 r. był dyrektorem i reżyserem lalkowego teatru w Kladnie (obecnie teatr Lampion). Reżyserował na niemal wszystkich scenach czeskich, i to nie tylko lalkowych, a także w Bratysławie, Żylinie, Koszycach, Bańskiej Bystrzycy i w Nitrze na Słowacji. Należał do najbardziej znanych reżyserów czeskich. Już w latach 60. zaczął także współpracę z filmem i ma całkiem spory dorobek w tej dziedzinie. W latach 1997–2005 reżyserował gościnnie w Teater Sörmland w Nyköping w Szwecji, a także w Belgii, Kanadzie, Jugosławii, Niemczech i w Polsce.

Do Polski Karel Brožek został zaproszony przez Leokadię Serafinowicz i Wojciecha Wieczorkiewicza. Podobnie jak w przypadku Josefa Krofty, współpraca opierała się na więziach przyjaźni zawartej w czasie realizacji międzynarodowego projektu teatralnego *Janosik* w 1975 r. Do Poznania przyjechał jako doświadczony i dojrzały artysta. Zrealizował tam kilka przedstawień mimo niesprzyjającego klimatu lat 80.: „Reżyserowałem w Poznaniu pod koniec lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych. Pamiętam, że gdy realizowałem jedno z przedstawień<sup>1</sup>, ogłoszono stan wojenny w Polsce. Ja byłem akurat wtedy w Pradze i nie mogłem wrócić

---

<sup>1</sup> Prawdopodobnie chodzi o *Bajki* wg A. Puszkina (prem. 15.01.1982).

do Poznania na dalsze próby. Dopiero gdzieś pół roku później mogłem dokończyć to przedstawienie”<sup>2</sup>.

Okres stanu wojennego w Polsce, a potem czas przemian politycznych zarówno w Polsce, jak i w Czechosłowacji nie sprzyjał kontaktom artystów z obu państw. Rząd CSRS z wielką dezaprobatą i lękiem przyglądał się przemianom w naszym kraju. Niemniej już w październiku 1981 r. działacze środowisk opozycyjnych Polski i Czechosłowacji<sup>3</sup> podpisali umowę o wzajemnej współpracy, której pierwszym celem była wymiana informacji o inicjatywach demokratycznych w obu państwach oraz o represjach stosowanych wobec działaczy. Od momentu przejścia władzy przez dawnych dysydentów, a zwłaszcza po 29 grudnia 1989 r., kiedy to prezydentem Czechosłowacji został Václav Havel, współpraca polsko-czesko-słowacka nabrała tempa. Po rozpadzie Czechosłowacji 1 stycznia 1993 r. Polska niemal natychmiast nawiązała kontakty dyplomatyczne z obu nowymi państwami: Republiką Czeską i Republiką Słowacką. Wszystkie te wydarzenia zmieniły zupełnie jakość stosunków przygranicznych – granicę otwarto, zaktywizowała się działalność Polaków na Zaolziu<sup>4</sup>. Od tego momentu wszelkie kontakty, także artystyczne, stały się możliwe, z czego środowisko teatrów lalek skrzętnie skorzystało. Czescy i słowaccy twórcy znaleźli w polskich teatrach miejsce dla swoich wypowiedzi artystycznych, które okazały się niezwykle nośne i znalazły bardzo dobry odbiór wśród polskiej publiczności i polskiej krytyki.

Właśnie w tym momencie przełomu Maciej K. Tondera, ówczesny dyrektor artystyczny Teatru Lalki i Aktora w Katowicach, po obejrzeniu w Poznaniu przedstawienia *Bajki* wg Puszkina, zaproponował Karelowi Brożkowi przeniesienie tej inscenizacji do Katowic. 20 września 1991 r. w Teatrze Lalki i Aktora Ateneum odbyła się premiera, którą poza Brożkiem zrealizowali: Hana Cíganová, kostiumolożka i wybitna projektantka kostiumów ze Słowacji oraz czeski scenograf, Karel Hejzman. W ten sposób rozpoczęła się wieloletnia współpraca Karela Brożka z Teatrem Lalki i Aktora Ateneum, gdzie od 01.09.2007 r. do końca sezonu 2011/2012 pełnił funkcję zastępcy dyrektora do spraw artystycznych.

<sup>2</sup> E. Tomaszewska, *Teatr to przestrzeń wolności*, magazyn kulturalny MOST, Bielsko-Biała 2013, nr 6–7, s. 66.

<sup>3</sup> Chodzi o Solidarność Polsko-Czesko-Słowacką, która w owym czasie działała w podziemiu.

<sup>4</sup> Informacje za: M. Pindór, *Polsko-czeskie...*, *op. cit.*, s. 40–43.

## 2.1. *Król Jeleń*

W 1996 r. Karel Brožek otrzymał Złotą Maskę, prestiżową nagrodę na Śląsku, za realizację przedstawienia *Król Jeleń* Carla Gozziego (prem. 19.05.1995)<sup>5</sup>. Reżyser sięgnął po tekst autora tworzącego pod silnym wpływem komedii dell'arte. Włoski teatr renesansowy ceni się przede wszystkim za jego teatralność. Najważniejszy był tu bowiem działający aktor, podczas gdy pozostałe elementy inscenizacji były skonwencjonalizowane – typizacja postaci scenicznych, umowność przestrzeni teatralnej, nawet fabułę traktowano po prostu jako temat do improwizacji. Owa teatralność często oddalała realizatorów od prawdy życia. Wybitny angielski teatrolog i historyk teatru Allardyce Nicoll uważał, że włoscy aktorzy poczucie rzeczywistości zastąpili poczuciem sprawiedliwości baśniowej. Szczęśliwe zakończenia zagmatwanych losów kochanków włoskiej komedii były raczej wyrazem ludowych marzeń o sprawiedliwości niż praw panujących w życiu. I taka też jest baśń sceniczna Gozziego o Królu Jeleniu, pełna czarów, postaci zamienianych w zwierzęta i gadających posągów. W zasadzie to opowieść o miłości i władzy, pełna intryg, podstępnych machinacji, ale i barwnych postaci ulegających silnym emocjom. Miłość, zdrada, zazdrość, ambicja są mechanizmami popychającymi bohaterów do działania.

Brožek zrealizował tę fabułę w dwóch planach – lalkowym i ludzkim: „postaci, w które wcielają się aktorzy w maskach, mają swe repliki w marionetkach”<sup>6</sup>. Jest to jak najbardziej zgodne z tradycyjnym teatrem włoskim, gdzie postaci lalkowe istniały równolegle z postaciami żywopłanowymi, a nawet aktorzy bywali lalkarzami. „Fakt obocznego istnienia przedstawień komedii dell'arte w wykonaniu żywego aktora i marionetek poświadczony został również i w XVII w. w Polsce. Informacja podana w dzienniku Kłokockiego ma dużą wartość, ponieważ mówi, że ta sama trupa komedianów włoskich oferowała przedstawienia aktorskie i lalkowe – pisze Henryk Jurkowski, a dalej dodaje: możemy również przypuszczać, że zdarzały się przedstawienia, w których łączono występy żywych

<sup>5</sup> Brožek mierzył się z tym tekstem już wcześniej – *Króla Jelenia* wyreżyserował bowiem niedługo po objęciu dyrekcji teatru w Kładnie na przełomie lat 1989 i 1990.

<sup>6</sup> D. Lubina-Cipińska, *Włoska sztuka, czescy artyści, katowicka scena* „Gazeta w Katowicach” („Gazeta Wyborcza”), 02.06.1995, nr 127/95.

aktorów z lalkami”<sup>7</sup>. Nic więc dziwnego, że Karel Brožek w podobny sposób zorganizował grę sceniczną. W wykreowanej przez zespół podwójnej rzeczywistości teatralnej marionetka i aktor w masce na przemian przejmują swoje role – to lalka podejmuje przerwany przez aktora dialog, to znów aktor kontynuuje rozpoczęte przez marionetkę działanie. „Przemieszanie planów nie niszczy logiki zagmatwanej intrygi baśni, pozwala jednak na liczne żarty inscenizacyjne i na ten dystans wobec przedstawienia, który jest podstawowym wymogiem komedii dell’arte”<sup>8</sup>. Wprowadził więc tu czeski reżyser sposób działania, który został już wcześniej wielokrotnie sprawdzony w czeskich inscenizacjach, żeby przypomnieć tylko *Bajkę z kufra* Vildmana czy inscenizacje Josefa Krofty. Także i sam Brožek niejednokrotnie sięgał po podobną formułę. W inscenizacji *Króla Jelenia*, jak się wydaje, konwencja ta sprawdziła się w stu procentach i zachwycała śląską publiczność, która dotąd nie miała zbyt wielu okazji oglądania tego rodzaju zabaw teatralnych. „Tam gdzie króluje dowcip – przede wszystkim sytuacyjny, choć w rysunku psychologicznym postaci też nie brakło pomysłów – tam więc, gdzie króluje dowcip, postawić wypada wszystkim realizatorom dużą piątkę. Reżyserowi za spójność stylistyczną, rozwiązania sceniczne i pełną humoru, współczesną rekonstrukcję starej formy. Aktorom za niebywałą sprawność warsztatowo-organizacyjną, dzięki której przechodzenie z planu na plan, z rzeczywistości aktorskiej w rzeczywistość marionetek odbywa się nie tylko niezauważalnie i w doskonałym tempie, ale też bez szkody dla zróżnicowanej charakterystyki bohaterów, choć lalki animują inni wykonawcy niż ci, którzy je grają na żywo”<sup>9</sup>.

Wiele ciepłych słów usłyszał też scenograf Alois Tománek, który już wcześniej był częstym współpracownikiem Brožka, należał do jego artystycznego teamu. W tej inscenizacji nawiązał do klasycznej formy malowanych iluzjonistycznych prospektów, jednak potraktował formę z dużym wdziękiem, zbudował scenografię jednocześnie funkcjonalną i zabawną. To samo tyczy się kostiumów.

Przedstawienie *Król Jeleń* przez aluzje i dowcipy „podbarwione subtelными akcentami erotycznymi”<sup>10</sup> adresowane było raczej do starszej

<sup>7</sup> H. Jurkowski *Dzieje...* T. I, *op. cit.*

<sup>8</sup> H. Wach-Malicka, *Królewski „Król Jeleń”*, „Dziennik Zachodni” 13.06.1995, nr 113.

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> D. Lubina-Cipińska, *Włoska sztuka...*, *op. cit.*

widowni, ale jak wynika z recenzji, nikomu to nie przeszkadzało. Dzieci starszych klas szkoły podstawowej, licealiści, a także dorośli znajdowali w przedstawieniu dowcip, lekkość i głębszą treść: „Przy całej grze słów, gestów, żartobliwej interpretacji i dobrej zabawie jest to także spektakl bardzo pouczający, który pozwala spojrzeć na historię teatru bez znudzenia. To wydaje mi się nawet jego zaletą podstawową<sup>11</sup>”.

Powiązanie planu lalkowego z aktorskim, zróżnicowana przestrzeń gry, wielofunkcyjna scenografia stają się wizytówką inscenizacji Karela Brožka. Jednocześnie wskazują na czeskie myślenie teatralne wprowadzone do katowickiego teatru lalek, które uwiodło widzów, recenzentów i krytyków, czego konsekwencją z pewnością było powierzenie Brożkowi opieki artystycznej nad teatrem. Nie jest bowiem powszechne, aby twórca obcej narodowości był dyrektorem artystycznym polskiej sceny. Wskazuje to także na odejście w niepamięć zaszłości i antypatii, co pozwoliło otworzyć się i zbudować nowe wzajemne stosunki polsko-czeskie oparte na szacunku, wzajemnym zrozumieniu i sympatii. Wydaje się, że i w tym względzie Polska okazała się bardziej otwarta i przychylna współpracy. Na pytanie, dlaczego pracuje w Polsce, Karel Brožek odpowiedział: „Żartując mogę powiedzieć, że w Czechach już mnie nikt nie chce. To jest oczywiście zmiana generacji. U nas to ma twardszy przebieg niż w Polsce. Tu bardziej się ceni pamięć dawnych twórców, mistrzów, czy po prostu starszych kolegów<sup>12</sup>”.

## 2.2. Tematy historyczne

W ten sposób Karel Brožek od 1991 r. zrealizował na scenie teatru lalek Ateneum w Katowicach 15 przedstawień. Niektóre z nich mają charakter autorski, większość nawiązuje do historycznych tematów. To zresztą pozostaje stałą cechą pracy twórczej Brožka. W 2007 r. zrealizował mityczny wątek *Tezeusz i Ariadna*<sup>13</sup>. W 2008 r., w ramach obchodów Międzynarodowego Dnia Teatru, Karel Brožek przygotował premierę *Aleksyna i Nikolety*, teatralnej opowieści zaczerpniętej z literatury średniowiecz-

<sup>11</sup> H. Wach-Malicka, *Królewski...*, op. cit.

<sup>12</sup> E. Tomaszewska, *Teatr to przestrzeń wolności*, op. cit., s. 68.

<sup>13</sup> W 2007 r. Ewa Satalecka otrzymała Złotą Maskę za scenografię do *Tezeusza i Ariadny*.

nej. Opowiada ona o prawie niemożliwej do spełnienia miłości Aleksyna z Biokajru do saraceńskiej niewolnicy Nikolety, wychowanej w chrześcijańskiej Francji: „Katowicka wersja akcentuje lekkość, teatralność i komediowość pojedynczych scen, mniejszą uwagę zwracając na pełne liryzmu »pasaże«. Miłosne przygody grane z zapałem i temperamentem zostały dobrze przyjęte przez młodą publiczność”<sup>14</sup>.

W 2010 r. sięga po historię Joanny d’Arc, którą realizuje na podstawie kolażu tekstów: Anouilha, Schillera, Claudela i Shawa. Karel Brožek przygotował to przedstawienie na własny jubileusz 55-lecia pracy artystycznej. Wydaje się więc, że wybór tematu nie był przypadkowy, a adaptacja posługująca się różnymi głosami zawierała także jakieś credo reżysera – inscenizatora, podsumowujące jego dorobek. Bogdan Widera pisze: „Zobaczyliśmy po prostu historię dobrej, szlachetnej, świętej dziewczyny (może wariatki). Na jej ofiarę nie zasługuje ani ojczysta Francja, ani głupi król. Nie chcą wcale jej świętości kościelni hierarchowie. Jej żołnierze ją opuszczają. Angielski najeźdźca też wołałby, żeby nie stała się męczennicą. (...) Na końcu nie ma przy niej nawet głosów. Milczy św. Michał, św. Katarzyna, św. Małgorzata. Ale dla Joanny nie ma odwrotu. Zdradzona przez wszystkich nie chce zdradzić siebie. Święta? Wariatka? Postać jak z antycznej tragedii? A może ktoś, kto traktuje swoje życie serio, bo nie chce być postacią z teatru absurdu? Teatru, który zwłaszcza w dzisiejszych czasach stał się rzeczywistością”<sup>15</sup>. Czy nie brzmi tu także prawda każdego artysty, którego dorobek pisany nim samym ostatecznie obraca się przeciwko niemu? Jest więc w tym przedstawieniu także odpowiedź na pytanie, o co naprawdę w życiu chodzi – o wierność samemu sobie nawet wobec osamotnienia, strachu i skrajnej nienawiści. Jednak jeśli jest to także prawda reżysera, to należy powiedzieć, że Brožek podał ją w sposób prosty i nie nachalny, nie epatował patosem i świętością bohaterki – wręcz przeciwnie, osadził ją w prostej, choć niełatwej codzienności zwykłego człowieka.

„Spektakl Ateneum zainscenizowany w dwupoziomowej przestrzeni rozgrywa się w żywym planie, ale wykorzystuje środki teatru lalkowego”<sup>16</sup>. Marta Popławska, która zagrała tytułową rolę, stanęła na wysoko-

<sup>14</sup> N. Malíková, *Katowice dzieciom, ale nie tylko dla nich*, „Teatr Lalek” 2008, nr 2–3, s. 45.

<sup>15</sup> B. Widera, *Jubileuszowa „Joanna”*, „Śląsk” 24.11.2010, nr 11.

<sup>16</sup> HW-M, *Ateneum tym razem dla dorosłych*, „Polska Dziennik Zachodni” 08.10.2010, nr 236.



ści zadania i olśniła publiczność wybitną kreacją aktorską: „Joanna była naprawdę świetną kreacją. Przede wszystkim – dzięki autorskiej wizji Brożka – mogła zaprezentować wszystkie swoje możliwości, ba! w I części występowała właściwie w monodramie z lekka tylko urozmaiconym udziałem innych postaci. Prawie jednoosobowy jest również tragiczny finał. Jednak w pierwszej części Popławska ma do odegrania rolę niemal komiczną. Nie, może trochę przesadziłem. Ale kiedy opowiada o swojej rodzinie animując biczyk, czy też rzemienią dyscyplinę jako ojca, wiązkę siana – to matka, kłosek zboża, który jest jej bratem-skarżypytą, potem zaś »uwodzi Anouilhem« głupiego wielmożę, aby dostać konia i eskortę, wiadać, że to wiejskie dziecko czuje humor, potrafi sobie zakpić z innych, lecz także z siebie. Tragiczny koniec to już zupełnie inna gra. Pojawia się w niej nawet patos, ale nie razi żadną sztucznością. Joanna jest w wypowiedzaniu swojej racji, nawet w jej wykrzyczeniu wiarygodna”<sup>17</sup>. Nic więc dziwnego, że Marta Popławska otrzymała za tę rolę Złotą Maskę<sup>18</sup> w kategorii „najlepsza rola lalkowa w 2010 r.”.

### 2.3. Teatr w Galerii

W sezonie 2007/08 uruchomiono drugą scenę w Galerii Śląskiego Teatru Lalki i Aktora Ateneum. Pomieszczenia dawnego kina Młoda Gwardia władze miasta przekazały do dyspozycji teatru z myślą o utworzeniu tam sali prób oraz wykorzystaniu tej przestrzeni na magazyny teatru. Wprawdzie od początku istniał pomysł zorganizowania wewnątrz także wystawy, ale ambicje były skromne, chodziło o wyeksponowanie zbiorów samego teatru. Jednak Karel Brožek, jako kierownik artystyczny, przedstawił wizję zupełnie nową. Zaproponował stworzenie drugiej sceny teatru, która mimo niestandardowej, otwartej przestrzeni będzie mogła służyć inscenizacjom o nowoczesnym, poszukującym charakterze. Już pierwszą premierą udowodnił, że jest to możliwe.

Autorskie przedstawienie *Żywioły* adresowane do dzieci najmłodszych, formą dalekie było od tradycyjnie rozumianego teatru dla dzieci. Już przestrzeń zorganizowana była swobodnie – dzieci przyjeły to z radością. Po-

<sup>17</sup> B. Widera, *Jubileuszowa...*, op. cit.

<sup>18</sup> Chodzi o nagrodę przyznaną artystom województw śląskiego i opolskiego.

sadzono je na poduszkach na podłodze, co sprzyjało łamaniu bariery między sceną a widownią. Działania sceniczne oparte zostały na zabawach dziecięcych, wyliczankach, wierszykach, zgadywankach i skojarzeniach. Tę formę teatru zabawy rozbudował Brožek o teksty Leonarda da Vinci i Sun Al Parka i zilustrował muzyką czeskiego kompozytora z przełomu XIX i XX w. – Leona Janačka, który w swej twórczości czerpał z morawskiego folkloru. Postąpił więc tu w taki sposób, jak czynił to niegdyś Jan Dorman, w niedaleko od Katowic położonym Teatrze Dzieci Zagłębia. Czy to nie było także odwołanie do tradycji poszukującego teatru dla dzieci?

Spektakl pokazywał dzieciom, zgodnie z tytułem, żywioły: powietrza, ognia, wody i ziemi, których wielka moc może służyć człowiekowi, ale także może go zniszczyć. Aktorzy opowiadali o dobrej i niszczycielskiej sile natury, chłapiąc wodą z gumowego baseniku, robiąc babki z piasku, dmuchając na papierowe samolociki, które latały nad głowami dzieci, czy puszczając papierowe okrężniki: „Piątka aktorów (spektakl grany jest w żywym planie) opowiadała o zjawiskach natury: parowaniu, skraplaniu, wichurach i kamieniach, poruszając się na podeście, który jest wielką piaskownicą. Mieli też basenik z wodą i prawdziwe ciężkie kamienie (sprawdziłam). Cztery panie ubrane były w stroje opisujące żywioły. (...) Jedyny mężczyzna w ich gronie studził zapędy żywiołów i łączył je ze sobą”<sup>19</sup>.

Przedstawienie, które dla wielu było bardziej projektem edukacyjnym niż teatrem, wśród dzieci przyjmowane było różnie. Regina Gowarzewska-Griessgraber, która na przedstawieniu była z 3-letnim synkiem, pisała: „Początkowo wystraszyły go dźwięki didgeridoo (instrumentu używanego przez australijskich Aborygenów), ale już chwilę później był zachwycony. Bawiły go dziecięce wyliczanki, podobało się wykorzystanie wody, piasku, świeczki i suszarki. Chętnie klaskał, włączał się w zabawę, odpowiadał na pytania. Największe brawa jednak bił w części wykorzystującej teatr cieni”<sup>20</sup>. Byli jednak i tacy, którzy krytykowali założenia inscenizacyjne: „»Żywioły« oglądałam w towarzystwie przedszkolaków – i o ile puszczanie samolotów na wietrze czy papierowych statków na wodzie było dla nich atrakcją, to większa część przedstawienia była zbyt trudna,

<sup>19</sup> R. Gowarzewska-Griessgraber, *Żywiołowa opowieść o wodzie, ogniu i ziemi*, „Polska Dziennik Zachodni” 26.01.2008, nr 22.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

a tym samym nużąca. Przeplatanie opowieści wyliczankami, zagadkami czy fragmentami ludowych piosenek nie ułożyło się w całość jasną dla kilkulatków. Starszym widzom przeszkadzać będzie powtarzanie tych samych scen, brak wartkiej akcji czy chociażby przedszkolna zabawa ze starym śpiącym niedźwiedziem<sup>21</sup>.

Każde przedstawienie poszukujące nowego języka będzie miało zwolenników i przeciwników. Widzowie też mają swoje upodobania, trudno zadowolić wszystkich. Jednak wydaje się, że to przedstawienie Karela Brožka otwierające działalność nowej sceny spełniło swoje zadanie – miało nowatorski charakter, który pobudzał do dyskusji i przemyśleń. I trafne wydaje się stwierdzenie Reginy Gowarzewskiej-Griessgraber: „Moim zdaniem spektakl ten ma nie tylko walor edukacyjny, dotyczący żywiołów. Nie jest to tradycyjna bajka o kolejnej królownie czy misiu (zaznaczam: nic przeciwko nim nie mam!). Bazuje raczej na formie teatru eksperymentalnego. Maluchy mają go okazję poznać z jak najlepszej strony, jako dobry, ciekawy, atrakcyjny. Wyprawa na taki spektakl to inwestycja w dziecięcą wrażliwość. Tak wychowane maluchy w przyszłości pójdą do teatru i zrozumieją najbardziej wyrafinowane przedstawienie, np. w reżyserii Klaty swojego pokolenia<sup>22</sup>”.

W ten sposób zainaugurowano działalność sceny, która bardzo szybko zaczęła pełnić także funkcję eksperymentalnej sceny dla młodzieży i widzów dorosłych, o co zabiegał Karel Brožek. Następna premiera potwierdziła, że to jest możliwe. Była to teatralna adaptacja niedokończonego utworu Franza Kafki *Jama* (pierwotny tytuł: *Schron*). „»Jama« to monolog zwierzęcia budującego dla siebie schron, ale zarazem przejmujące studium lęku i alienacji. Strach przed innymi zwierzętami, a właściwie Innymi w ogóle, staje się przyczyną, dla której zwierzę wycofuje się w głąb wykopanej przez siebie kryjówki. Jednak wciąż udoskonalana jama przestaje być środkiem do osiągnięcia idealnego bezpieczeństwa, a staje się celem sama w sobie<sup>23</sup>”.

Tekst Kafki jest monologiem, który Karel Brožek rozpiął na cztery głosy aktorów. Działają oni w przestrzeni sceny otoczonej „wałem” sple-

<sup>21</sup> A. Czapla-Oślizło, *Reżyser Karel Brožek nie w swoim żywiole*, „Gazeta Wyborcza”, Katowice, 28.01.2008, nr 20/24.01.

<sup>22</sup> R. Gowarzewska-Griessgraber, *Żywiołowa...*, *op. cit.*

<sup>23</sup> M. Kotyczka, *Efektywność bez efekciarstwa*, „Nowa Siła Krytyczna”, 29.10.2008.

cionych ze sobą krzeseł. W ten symboliczny sposób scenograf, Zbigniew Mędrala wykreował tytułową jamę, podkreślając jednocześnie kruchość tej konstrukcji. Aktorzy posługiwali się przedmiotami traktowanymi jak znaki teatralne, z którymi co rusz stapiali się w jedną całość. „Początkowa scena ukazuje relacje interpersonalne panujące w obecnym społeczeństwie, a właściwie ich brak. Zwiększanie dystansu proksemicznego staje się koniecznością, wręcz bezkompromisową potrzebą żądającą zaspokojenia. Właśnie w tej początkowej scenie czterech aktorów to cztery różne postacie. Powrót do indywidualizacji i personalizacji aktorów następuje w scenie ostatniej. Ponowne rozszczepienie narracji, ale tym razem już bezsłownej, ponowne nawiązanie do współczesnej sytuacji wyalienowanej ze społeczeństwa jednostki zwraca uwagę na fakt, że zarówno na początku, jak i na końcu istotny jest człowiek, a zwierzę służy tylko wymowniejszemu zobrazowaniu jego problemów. Od obrazowania przechodzimy jednak do współuczestnictwa, poznania przez doświadczenie: gdy aktorzy wchodzą w bezpieczną do tej pory jamę widzów, rozpoczynając z nimi spontaniczną rozmowę, burzą usankcjonowaną przez scenę barierę gwarantującą spokojny ogląd akcji. Zarazem powodują prawdziwą litość i trwogę, efekt osiągany bez zbędnego efekciarstwa”<sup>24</sup>.

W ten sposób twórcy przedstawienia próbują pokazać obraz współczesnego człowieka, samotnego i zagubionego w świecie, którego nie rozumie. Bogdan Widera widzi tu nawet „niemal kliniczne studium choroby nazywanej potocznie paranoją, naukowo zaś – psychozą maniakalno-depresyjną. Bohater tekstu próbuje się ocalić przed wyimaginowanym, ale dla niego rzeczywistym zagrożeniem stale rozbudowując, umacniając i doskonaląc jamę, w której czuje się bezpieczny. Tylko że bezpieczny nie czuje się prawie nigdy. Po euforii, którą wywołuje u niego np. chytre rozmieszczenie zapasów żywności, przychodzi załamanie, apatia, depresja. Na przemian aktywność i rozpacz”<sup>25</sup>.

Jeśli nawet pojawiały się zastrzeżenia: „narracja staje się zbyt monotonna, a arsenał znaków scenicznych jest mało wyszukany. Poza tym widz dość szybko oswaja się z atmosferą grozy, co osłabia wydźwięk sceny fina-

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> B. Widera, *Studium paranoi*, „Śląsk”, 03.03.2009, nr 2.

łowej”<sup>26</sup>, to ostatecznie spektakl uznano za dobry, jeśli nie bardzo dobry początek dla działalności nowej sceny dla dorosłych.

Wypada także dodać, że za sprawą Karela Brožka Galeria Ateneum stała się rzeczywistą przestrzenią wystawienniczą<sup>27</sup>. W ten sposób pierwotny pomysł nabrał rozmachu, a Galeria do chwili obecnej wrosła już w kulturalny krajobraz Katowic.

Od 2002 r. Teatr Lalki i Aktora Ateneum organizuje międzynarodowy festiwal „Katowice – dzieciom”. Do jury organizatorzy często zapraszali przedstawicieli czeskiego i słowackiego środowiska lalkarskiego – gośćmi byli np. Ida Hledíková, Ivan Sogel, Jana Drždáková, Nina Malíková. W 2007 r. przewodniczącym jury został Karel Brožek. Po objęciu kierownictwa artystycznego TLiA Ateneum, pod wpływem obserwacji i własnych przemyśleń, zdecydował się na wprowadzenie pewnej innowacji do formuły festiwalu, polegającej na skonfrontowaniu polskich teatrów z teatrami jednego, wybranego kraju. Jego zdaniem pozwoliłoby to lepiej poznać twórczość danego państwa, pogłębić kontakty i wzajemne inspiracje. W efekcie spotkania takie byłyby bardziej owocne dla obu stron. Jednocześnie formuła ta nadawała katowickiemu festiwalowi pewną specyfikę odróżniającą go od innych tego typu imprez. I to chyba zadecydowało, że 8 edycja festiwalu, w roku 2009, stała się platformą spotkań teatru polskiego z węgierskim, a w roku następnym z teatrem słowackim. Trudno dziś powiedzieć, czy formuła ta będzie kontynuowana, ale na razie wydaje się,

<sup>26</sup> H. Wach-Malicka, *Podziemny łęk na cztery głosy*, „Polska Dziennik Zachodni”, 8.10.2008, nr 235/07.10.

<sup>27</sup> Wystawa fotografii Waldemara Jamy *Remont* oraz projektów scenograficznych Romana Kalarusa *Bajki Kalarusa* (27.03.2007); Jadwiga Dębolaska-Pędziwiatr, Piotr Paweł Pędziwiatr, *Sceny biblijne i obrzędowe w płaskorzeźbie* (1.06.2007); Joanna Chwastek, *Oblicza* (13.12.2007); Janusz Musiał, *Całuny natury* (19.01.2008); Izabela Wądołowska, *Army of me* (22.04.2008); Aleš Rezler (Czechy), *Grafika* (1.10.2008); Janusz Musiał, *Analogie – symulacje – interakcje. Przemiany współczesnej kultury widzenia* (14.11.2008); Monika Tuszynska, *Śnienie. Droga do mocy...* (18.12.2008); Stefan Lechwar *Polska szkoła? plakatu* (30.01.2009); Jacek Joostberens, *Siły grawitacji – grafika\_media\_obięty* (02.04.2009); Kaja Renkas, *Cyrk* (8.05.2009); Marek Głowacki, *Echo-rysunki* (2.02.2010); Magdalena Ochabska-Lechwar, *MySpace/Magda* (26.03.2010); Jerzy Sagan, *Grafiki i rysunki* (30.04.2010); Noriyuki Sawa (Japonia), *projekty scenograficzne* (30.05.2010); Michał Rodziński, *Galeria nieczynna* (21.01.2011); Jadwiga Lemańska, *Post-industrialne mutanty II* (18.02.2011); Rafał Pawlik, *Orszak Dionizosa* (15.04.2011); Joanna Piech, *Grafika* (28.05.2011).

że tak – gdyż następna edycja Festiwalu „Katowice – dzieciom” ma także mieć charakter międzynarodowych bilateralnych spotkań.

## 2.4. Współpracownicy

Karel Brožek przywiózł także do Katowic współpracowników z Czech – przede wszystkim scenografa, Aloisa Tománka<sup>28</sup>, z którym współpracował od wielu lat i który wielokrotnie zachwycił publiczność scenicznymi rozwiązaniami, a także Jiřego Ouřadę, choreografa, czy Petra Litvika, kompozytora. Jednak nie zamykał się w gronie czeskich kolegów, ale coraz lepiej rozpoznając polskie środowisko, Brožek zapraszał do współpracy także polskich artystów. Wydaje się, że taka kooperacja jest owocna dla obu stron.

Obecność Karela Brožka w Śląskim Teatrze Lalki i Aktora Ateneum okazała się niezwykle szczęśliwa i ważna. Nadał on działaniom teatru rozmach, przypominając śląskiej publiczności, a także krytykom o istnieniu tej sceny. Udało się także, za jego sprawą, rozszerzyć repertuar i zwrócić się do starszego odbiorcy – młodzieżowego i dorosłego, co w przypadku teatrów lalkowych ciągle nie jest czymś powszechnym i wymaga wielu starań ze strony organizatorów widowni. W tym wypadku udało się także dlatego, że propozycje artystyczne Karela Brožka – reżysera były atrakcyjne i nośne formalnie, a przede wszystkim mówiły o czymś ważnym. Należy on bowiem do tych twórców, którzy mają swej publiczności coś do powiedzenia, coś, co wypływa z jego bogatych doświadczeń artystycznych, ale także życiowych, z obserwacji współczesnego świata i poszukiwań własnego miejsca. Karel Brožek w swoich przedstawieniach chętnie łączy rozmaite konwencje, wprowadzając elementy lalkowe do spektakli dramatycznych czy operowych, wprowadza elementy teatru przedmiotu i formy teatru plastycznego. Poprzez taką różnorodność form próbuje do-

<sup>28</sup> Alois Tománek (1942–2011) ukończył scenografię na Akademii w Pradze (obor scénografie, divadelní fakulta AMU), z którą już od lat 70. współpracował także jako nauczyciel i pedagog. Jako scenograf zrealizował 265 premier we wszystkich teatrach Czech i Słowacji, a także w Polsce. Z Karem Brožkiem pracował już w latach 60. w Kładnie, w latach 70. w Divadlo dětí ALFA w Pilźnie, a także przy wielu wspólnych spektaklach, m.in. przy realizacji utytułowanego *Króla Jelenia* Gozziego w katowickim Ateneum w 1995 r.

trzeć do współczesnego odbiorcy wychowanego na videoclipach i internetowych ściągach. O swojej twórczości mówi: „Teatr powinien tworzyć nowe rzeczywistości, nawiązywać do fantazji, snu i uruchamiać wyobraźnię odbiorcy, pozwalać widzowi marzyć. Teatr lalek widzę jako możliwość wyrwania się, wyswobodzenia z okowów codzienności. Dzisiaj to nawet jest jeszcze ważniejsze niż kiedyś. Bo ten świat, który nas otacza jest taki brutalny, agresywny i często trywialny, pusty. Teatr tworzy przestrzeń wolności”<sup>29</sup>. Wbrew obiegowym opiniom młodzież nie tylko potrzebuje poważnego artystycznego dyskursu, ale wręcz go oczekuje i przede wszystkim domaga się traktowania serio jej problemów i jej obecności w teatrze.

---

<sup>29</sup> E. Tomaszewska, *Teatr to przestrzeń wolności*, op. cit., s. 68.

# 3.

## Petr Nosálek

Petr Nosálek był jednym z najbardziej wziętych reżyserów teatrów lalkowych na Śląsku. Tworzył przedstawienia na większości scen śląskich, niemal zawsze zbierając dobre, wręcz entuzjastyczne recenzje. Publiczność kochała jego spektakle, aktorzy lubili z nim pracować, a dyrektorzy teatrów czerpali pełnymi garściami z obfitej listy propozycji i pomysłów teatralnych czeskiego reżysera. Aby wyobrazić sobie znaczenie tego artysty, wystarczy przyjrzeć się statystykom – ponad 40 premier na Śląsku (36 w teatrach lalek: 17 w Opolu, po 5 w Jeleniej Górze i w Katowicach, 6 w Bielsku-Białej, 3 we Wrocławiu oraz jedna w Wałbrzychu), nie licząc realizacji poza regionem: w Białymstoku, Gdyni, Kielcach, Olsztynie, Radomiu, Rzeszowie, Szczecinie, Toruniu, Warszawie. Współpracował także ze studentami białostockiej Akademii Teatralnej (*Arlekin i Kolombina* – 2003) oraz Wydziału Lalkarskiego PWST we Wrocławiu, gdzie realizował średniowieczny tekst *Alkasyn i Nikoleta*, którego premiera odbyła się w grudniu 2004 r. W sumie w polskich teatrach lalkowych i dramatycznych zrealizował 68 przedstawień.

Należał on do starszego pokolenia twórców, co zresztą sam chętnie podkreślał, być może dlatego, że nie zawsze znajdował porozumienie z tzw. młodym teatrem. Istotą jego pracy twórczej nie było bowiem poszukiwanie coraz to nowych form, zaskakiwanie nowoczesnością, lecz istotna rozmowa z publicznością, nawet tą najmłodszą: „dla mnie najważniejszy jest temat, treści, które chcę temu młodemu widzowi przekazać. Nie interesuje mnie tworzenie wyłącznie dla rozrywki, chcę, by przedstawienia dla dzieci coś sobą mówiły i wzbogacały dziecko”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Wywiad Lucyny Kozień, *Nosalék z Ostrawy*. W: „Teatr Lalek” 2010, nr 1, s. 18.



Można by rzec, że Petr Nosálek był twórcą teatru bardziej z przeznaczenia niż z wyboru. Jak sam opowiada, fascynacja tą sztuką dotknęła go już we wczesnym dzieciństwie, kiedy za sprawą prezentu od dziadka rozpoczął swoje dziecięce zabawy ze starym, XIX-wiecznym domowym teatrzykiem lalkowym, tak popularnym w Czechach<sup>2</sup>. Za namową rodziny podjął naukę w technikum samochodowym, jednak wciąż był wierny teatrowi. Został członkiem zespołu aktorskiego w amatorskim teatrzyku lalkowym działającym przy Domu Kultury „Vítkovice” w Ostrawie. Z zespołem przeżywał swoje pierwsze teatralne przygody: kontakt z publicznością, udział w przeglądach teatralnych i festiwalach, nagrody i wyróżnienia, zagraniczne wyjazdy, ale przede wszystkim pierwsze reżyserie, które zyskały uznanie nie tylko w oczach widzów. W ten sposób poznała go też Šárka Babrajová, ówczesna dyrektorka sceny lalkowej w Ostrawie, i zaproponowała mu pracę adepta w Divadle loutek. I tak od 1969 r. Petr Nosálek rozpoczął wieloletnią współpracę z ostrawską sceną, gdzie był aktorem, potem inscenizatorem i reżyserem, w końcu w latach 1999–2003 dyrektorem artystycznym. Warto dodać, że nawet pracując już w teatrze, nadal pozostawał aktywnym członkiem amatorskiej grupy, z którą podróżował po świecie, zdobywał nagrody i uznanie.

Był Nosálek artystą uformowanym nie przez szkoły i teorie teatralne, lecz przez praktykę; niczym średniowieczni mistrzowie całe życie uczył się i doskonalił przez doświadczanie świata i sztuki, a także przez coraz to nowe kontakty z ludźmi. Sam zresztą mówił: „Bliski jest mi model średniowiecznego artysty. Oni zresztą uważali się nie tyle za artystów, co za rzemieślników. (...) Ja nie żyję w jednym miejscu, ciągle jestem w drodze, spotykam wielu wspaniałych ludzi i te kontakty bardzo mnie wzbogacają. Otwierają na nowe doznania, a jednocześnie dają mi nowe możliwości twórcze. Ponad 40 lat jestem w teatrze; wydawałoby się, że przez ten czas powinienem już wszystko poznać, ale ja nie powiem, że wiem wszystko. Ciągle jest przede mną jakaś tajemnica”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Na marginesie warto też dodać, że Petr przygotowywał i grał małe przedstawienia dla dzieci, co ostatecznie doprowadziło dziadka do takiej furii, że mu ten teatrzyk spalił w piecu. Ten obraz z dzieciństwa stał się inspiracją dla inscenizacji *Pinokia*, o czym wspominają aktorzy Teatru Lalek Ateneum w Katowicach.

<sup>3</sup> Wywiad Lucyny Kozień, *Nosalék...*, op. cit., s. 17.

Całkiem prywatne kontakty z Polską stały się także kolejnym krokiem na jego drodze do własnego teatru. W połowie lat 60. oglądał Nosálek w opolskim Teatrze 13 Rzędów przedstawienie *Księcia Niezłomnego* w reżyserii Jerzego Grotowskiego: „nie zrozumiałem nic, ale urzekła mnie atmosfera i niezwykle klimat towarzyszący prezentacji. Byłem pod ogromnym wrażeniem, dotąd nie widziałem czegoś podobnego, zachwyciła mnie ta niepowtarzalna aura... Potem podobne wrażenie wywarł na mnie teatr Tadeusza Kantora i Jana Dormana”<sup>4</sup>. Te fakty odcisnęły się na sztuce Nosálka, który poszedł drogą teatru inscenizacji. Także udział w Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej okazał się dobrą szkołą teatru dla wciąż głodnego nowych inspiracji Nosálka: „Na festiwalu w Bielsku-Białej zetknąłem się z najlepszymi przedstawieniami polskiego teatru lalek i wtedy, w młodości, polski teatr był dla mnie bardzo inspirujący, twórczy; widziałem w nim prawdziwe poszukiwania i odwagę twórców realizujących własne wizje sceniczne”<sup>5</sup>.

### 3.1. Divadlo loutek Ostrava

Divadlo loutek Ostrava<sup>6</sup> też wywodzi się z amatorskiego zespołu lalkowego – Dřevěné království, który działał od 1946 r. Po raz kolejny potwierdza się wielkie znaczenie amatorskiego ruchu teatralnego dla współczesnej sceny lalkowej w Czechach. Zawodowy teatr lalkowy w Ostrawie utworzony został przez Krajský národní výbor (KNV)<sup>7</sup> w kwietniu 1953 r. Do końca lat 50. uformował swój zespół artystyczny złożony z absolwentów praskiej DAMU. W 1957 r. dyрекcję objęła Šárka Babrajová, której udało się wprowadzić teatr pomiędzy najważniejsze sceny lalkowe Czechosłowacji, zaś działający na przełomie lat 50. i 60. artystyczny duet: Jiří Jaroš, aktor i reżyser, oraz Václav Kábrt, scenograf, stworzył kilka premier, które zostały zauważone nie tylko w kraju, ale także na międzynarodowo-

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> Początkowo Krajské divadlo loutek (KDL) w Ostrawie, od 1969 r. – Loutkové divadlo Ostrava (LDO), w latach 1980–1990 Loutková scéna státního divadla Ostrava, dopiero od 1990 r. teatr ma dzisiejszą nazwę – Divadlo loutek Ostrava (DLO).

<sup>7</sup> Regionalna (wojewódzka) Rada Narodowa.

wych festiwalach. Najsłynniejszą inscenizacją tego czasu była *Krása Nevídaná* Sperańskiego (reż. J. Jaroš, scen. V. Kábrt, prem. 1962), w której połączono technikę jawajkową z czarnym teatrem, uzyskując zupełnie nowy artystyczny efekt. Jest to także okres, w którym ostrawski teatr po raz pierwszy gościł w Polsce – w 1964 r. wziął udział w Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek z przedstawieniem zrealizowanym wg tekstu Karela Čapka *Velká doktorská pohádka*<sup>8</sup>.

W 1980 r., w ramach czechosłowackiej polityki centralizacji teatrów, decyzją KNV, Divadlo loutek wraz z Teatrem Petra Bezruče przyłączono do Państwowego Teatru w Ostrawie. Przyczyniło się to do wewnętrznej stagnacji i obniżenia poziomu. Dopiero w okresie przełomu politycznego 1989 r. także w teatrze lalek w Ostrawie dokonały się zmiany. Punktem zwrotnym był fakt objęcia dyrekcji przez Miroslava Vildmana<sup>9</sup>. Był to także moment, gdy Petr Nosálek otrzymał możliwość realizacji własnej wizji teatralnej na ostrawskiej scenie. Uformował własną metodę pracy, którą dzięki otwartości i przychylności nowego dyrektora mógł zweryfikować w praktyce. W 1990 r. pracę w DLO rozpoczęło dwóch innych twórców: scenograf Tomáš Volkmer, który został kierownikiem plastycznym, oraz kompozytor Pavel Helebrand<sup>10</sup>. W ten sposób utworzył się artystyczny team, który nie tylko odcisnął piętno na repertuarze teatru, ale nadał mu swoisty artystyczny kształt. Cała trójka nie tylko dobrze się rozumiała, ale także miała tę pasję tworzenia, dzięki której teatr stawał się ich domem, a inscenizacje powstawały w bezpośrednim ścieraniu się i dopasowywaniu na scenie artystycznych koncepcji<sup>11</sup>. Ciekawe jednak, że ta teatralna, studyjna praca dotyczyła przede wszystkim wspomnianych trzech twórców, a w mniejszym stopniu aktorów. W Czechosłowacji zespół przygotowujący nową premierę pracował tylko w ramach jednej czterogodzinnej próby, co różni się od polskiej praktyki dwóch prób, które w sumie

<sup>8</sup> Reż. Zdeňek Havlíček, scen. Václav Kábrt.

<sup>9</sup> Niestety, niespodziewana śmierć Vildmana uniemożliwiła realizację dalekosiężnych artystycznych planów. Jednak mimo krótkiego czasu, jaki miał Vildman, udało mu się teatr zmienić i nadać mu nowoczesny kształt. Było to możliwe dzięki zbudowaniu wartościowego zespołu artystycznego.

<sup>10</sup> Niedługo dołączył do zespołu młody absolwent scenografii praskiej Akademii Teatralnej – Pavel Hubička, który później zastąpi Tomáša Volkmera w teamie Nosálka.

<sup>11</sup> Informację podaję na podstawie rozmowy z Pavlem Helebrandem, z dn. 20.12.2013 r. Por. też: rozdz. 3.9.2, s. 213–217.

trwają 8 godzin. Ponieważ jednak przygotowanie przedstawienia trwało około miesiąca, znaczy to, że współpracujący ze sobą Petr Nosálek, Tomáš Volkmer i Pavel Helebrand mieli do dyspozycji o połowę mniej czasu na realizację teatralną niż twórcy polscy. Nic dziwnego, że praca w polskich teatrach okazała się dla tego artystycznego teamu rewelacją, dając szansę na dopracowanie inscenizacji w znacznie większym stopniu, niż mieli możliwość u siebie, w Ostrawie.

Także nowa tematyka wprowadzona na scenę budziła w zespole kontrowersje. Po aksamitnej rewolucji Nosálek zaczął bowiem realizować sztuki o zabarwieniu religijnym, co wynikało z jego przekonań, ale także z fascynacji mistycyzmem i muzycznością. Do nurtu związanego z chrześcijańską tradycją należy zaliczyć takie przedstawienia jak: *Ježíš Kristus – Legenda o Synu člověka* (1992), *Aucassin a Nicoletta* (1992)<sup>12</sup>, *Kytice* (1992), a jego inscenizacja *Půjdem spolu do Betléma (Pójděmy razem do Betlejem, 1990)* miała ponad 700 wystawień i pozostawała w repertuarze ostrawskiego teatru do 2012 r.

W 1993 r. Nosálek, Volkmer i Helebrand przygotowali z zespołem DLO przedstawienie *Oberon a Huon z Bordeaux/Oberon et Huon aux Bordeaux*, które miało swoją premierę na zamku w Joinville we Francji, a potem w Ostrawie. Było ono swego rodzaju kulminacją artystycznej metody twórczej, jaką wypracowali wspólnie Nosálek, Volkmer i Helebrand wyrażającej się w tworzeniu przedstawienia scalającego wszystkie materie twórcze w bezpośredniej pracy na scenie, osiągając w ten sposób niezwykle przekonującą wewnętrzną spójność teatralnego dzieła. Znamienna była umiejętność dopasowywania inscenizacji do miejsca i wykorzystania wszystkich drzemających w zastanej przestrzeni możliwości ekspresyjnych. Dzięki temu widowisko stawało się integralną częścią miejsca, w którym powstawało.

Ten rodzaj pracy i teatralnego myślenia przywieźli potem do Polski, co robiło na widzach zawsze ogromne wrażenie. Wydaje się, że niespodziewanie ostrawski zespół twórców (do których dołączył jeszcze Pavel Hubička) wniósł do polskiego teatru lalek odświeżoną formę teatru inscenizacyjnego, który przecież tworzyli pierwsi polscy lalkarze wywodzący się z plastycznego nurtu lalkarstwa, a który w latach 90. okazał się już teatrem

---

<sup>12</sup> Zrealizowana w Państwowym Teatrze Ostrawa (Státní divadlo Ostrava).

zapomnianym lub może uległ degradacji przez odejście od plastyczności i muzyczności na rzecz ekspresji aktorskiej.

W roku 1995, niespodziewanie dla zespołu DLO, Nosálek zrezygnował z etatu w teatrze i zdecydował się na samodzielną artystyczną karierę wolnego strzelca. Przyczyną były trudności w porozumieniu się z dyrekcją teatru po śmierci Miroslava Vildmana. Jednak chyba ważniejsze było poczucie, że w Ostrawie Nosálek osiągnął wszystko, co mógł. Teraz potrzebował nowej przestrzeni i nowych ludzi. Znalazł to w Polsce.

### 3.2. Opole

Krystian Kobyłka, dyrektor Opolskiego Teatru Lalki i Aktora im. A. Smolki podkreśla: „Jego [Nosálka] spektakle podobają się widzom, tutaj naszym widzom w Opolu, myślę, że i w całej Polsce. Po drugie, ceniony jest oczywiście przez krytykę teatralną”<sup>13</sup>. Te dwa aspekty są wystarczającą rekomendacją dla czeskiego reżysera. Z Opolem zresztą Petr Nosálek był związany najdłużej. To właśnie Krystian Kobyłka po raz pierwszy zaprosił go do współpracy.

Jesienią 1990 r. ówczesny dyrektor Teatru Lalek w Ostrawie, Miroslav Vildman zaprosił do siebie Krystiana Kobyłkę i Jana Potiszila. Prawdopodobnie chodziło o uzgodnienie jakichś spraw w związku z realizacją sztuki *Mowgli* wg Kiplinga, jakiej Vildman podjął się w Opolu (premiera: kwiecień 1991). W Ostrawie obejrzeli przedstawienie *Láry-fáry* nawiązujące do tradycji czeskiego teatru Kašpárka, ale osadzone w atmosferze zabawy z publicznością, w której uczestniczyli z wielkim ukontentowaniem także goście z Polski. Sztuka bardzo im się podobała, zwłaszcza jej lekkość, dowcip, przy jednoczesnym poruszaniu istotnych dla człowieka problemów. Dlatego zainteresowali się twórcą tego przedstawienia, którym okazał się Petr Nosálek, wówczas aktor i reżyser ostrawskiego teatru. Od razu powstał pomysł nawiązania współpracy, którą poparł Vildman. Krystian Kobyłka zaproponował Nosálkowi tekst Pierra Gripariego *Bajka o księciu Pipo, o koniu Pipo i o księżniczce Popi*. I tak Petr Nosálek zrobił własną adaptację tego tekstu i zreali-

<sup>13</sup> [www.rozmowki-polsko-czeskie.pl/petr-nosálek-w-opolu.html](http://www.rozmowki-polsko-czeskie.pl/petr-nosálek-w-opolu.html).

zował go w Opolu wraz ze scenografem Tomášem Volkmerem i kompozytorem Pavlem Helebrandem. Premiera odbyła się w październiku 1993 r. Warto dodać, że w czasie pobytu w Ostrawie Krystian Kobyłka oglądał również wystawę prac absolwentów praskiego wydziału scenografii. Wśród autorów znalazł się Pavel Hubička, który niedługo później (1995) także rozpoczął współpracę z opolską sceną i stał się jednym z popularniejszych scenografów polskiego teatru, nie tylko zresztą lalkowego.

Przedstawienia Petra Nosálka wielokrotnie były nagradzane: Nagroda im. Jana Dormana za wysoki poziom artystyczny (2001), czterokrotnie ATEST Polskiego Ośrodka ASSITEJ (*Amelka, bóbr i król na dachu* – 1999, *Piękna i Bestia* – 2000, *Jak Moteusz poszedł szukać olbrzymia* – 2002, *O diabłu Widelku* – 2003), były także zwycięzcami teatralnych festiwali w Toruniu, Opolu czy Warszawskim Pałacu Teatralnym.

Pierwszym spektaklem, który zrobił furorę wśród polskiej publiczności, było przedstawienie *Arlekin i Kolombina* (1995) zrealizowane z młodymi aktorami opolskiego teatru. Wybuchy szczerego śmiechu i burze oklasków towarzyszyły niemal przez cały czas przygodom Arlekina, który kochał się z wzajemnością w Kolombinie, córce swego pana, Pantalone. Ten jednak córkę przeznaczył dla zabawnego chwalipięty – Kapitana. Sam za to pragnął poślubić służącą Franteskę, która z kolei była szaleńczo zakochana w Kapitanie. Naiwna i nieco zagmatwana historia stawała się źródłem wielu komicznych sytuacji. „Ten utrzymany w stylu opery buffo spektakl nabierał chwilami tempa slapstickowej komedii, pełnej sytuacyjnych gagów i szaleńczych gonitw. Lecz bohaterowie tej burleski mieli w sobie wiele liryzmu i nieporadności Chaplinowskiego wagabundy”<sup>14</sup>.

Jednak przede wszystkim mieliśmy tu oczywiste nawiązanie do komedii dell'arte, które, zgodnie zresztą z tradycją tej konwencji, nasycono współczesnymi odniesieniami. Petr Nosálek, który był także autorem scenariusza<sup>15</sup>, wprowadził do dialogów określenia i powiedzonka zapożyczone wprost z języka polskiego życia politycznego i społecznego. Udało mu się to zapewne dzięki zespołowi aktorskiemu i otwartości na propozycje współpracowników. Dało to doskonałe efekty, budząc salwy śmie-

<sup>14</sup> L. Bardijewska, *Festiwal mądrego śmiechu*, op. cit., s. 3.

<sup>15</sup> Scenariusz powstał na podstawie tekstów włoskiego autora Flaminio Scali.

chu wśród widzów: „Gdy na przykład dzieci śmieją się akrobacji jednej z postaci, dorosłych bawi jej stwierdzenie, że nie chce, ale musi. Podobnie jest, gdy bohaterowie płyną łodzią i wykonują wiele manewrów w lewo, w prawo, nie mogąc zdecydować się, który zwrot jest lepszy, aby w końcu stwierdzić, że nieważne, w którą, ważne, aby osiągnąć jakiś cel”<sup>16</sup>. Także wspaniałe, dynamiczne i zmienne w nastroju aktorstwo wzmacniało teatralną zabawę. Nosálkowi udało się w aktorach rozbudzić prawdziwą „dell’artowską” improwizację, która dopełniała precyzję ustawienia kolejnych scen. „Wspaniała gra aktorów powodowała, że nawet najdalej siedzący widz czuł ich bliskość tak, jakby każda kwestia była przedstawiana właśnie jemu”<sup>17</sup>. Zwłaszcza scena z animowaną, wredną, monstualną osą przytaczana była przez niemal wszystkich recenzentów jako przykład mistrzostwa techniki i dowcipu.

Całość doskonale dopełniała scenografia Tomáša Volkmera. Za pomocą prostych zabiegów komnata Pantalone zamieniała się w morze, wybrzeże Japonii czy krajobraz Afryki. Aktorzy w kolorowych kostiumach, półmaskach, z lalkami posługiwali się dynamicznymi, przerysowanymi gestami, tworząc wyraziste i barwne postaci. „Często spod maski głupka pokazuje się twarz wrażliwego człowieka, a komiczny prześmiewca staje się liryczny i pełen melancholii. Ta zmiana nastrojów i zwroty akcji doskonale podkreśla w spektaklu Nosálka muzyka i efekty dźwiękowe. Nagłe uderzenia w talerze, trzaski i następująca po tym cisza – trzymają widza w ciągłym napięciu i oczekiwaniu »co dalej?»”<sup>18</sup>. Oprawę muzyczną stworzył Pavel Helebrand, a jego melodyjne piosenki, świetnie wykonane przez aktorów, tak podobały się publiczności, że często oklaskami zmuszała aktorów do bisów.

Przedstawienie adresowane do bardzo szerokiej publiczności okazało się teatralnym hitem. Pokazano je na XVII Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu i na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej w 1996 r. Wszędzie przyjmowane było gorąco, zyskując zachwyt publiczności i krytyków. Taka wspólnota odczuć i opinii nie zdarza się często, co potwierdza klasę przedstawienia.

<sup>16</sup> A. Bigos, *Komedyjka wiecznie żywa*, „Gazeta w Opolu”, z archiwum Teatru Lalki i Aktora im. A. Smolki w Opolu.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> (bea) *Dell’arte z przystawkami*, „Gazeta Opolska”, 3–5.03.1995, nr 45.



### 3.3. Współpraca z Martą Guśniowską

Na czym więc zasadzał się fenomen twórczości Nosálka? Krystian Kobyłka zwraca uwagę na bardzo istotną cechę – umiejętność łączenia poważnych, istotnych tematów z lekką formą<sup>19</sup>. Sceny o charakterze komediowym czy rodzajowym przeplatają się ze scenami dramatycznymi o charakterze metafory. Dlatego właśnie Petrowi Nosálkowi zaproponowano wyreżyserowanie w Opolu sztuki Marty Guśniowskiej *Pod-Grzybek* (2010).

Jest to sztuka poruszająca problem śmierci, problem podstawowy, którego nie da się uniknąć, mimo iż bardzo tego chcemy. Obecnie kwestia ta zepchnięta jest za wygodną zasłonę milczenia i udawania, że śmierć nie istnieje. Z drugiej strony jest ona wszechobecna: w filmowych produkcjach, w grach komputerowych, w telewizji. Ogromna różnica między śmiercią ekranową czy komputerową a rzeczywistą jest jednak dla dzieci trudno wyczuwalna. Dziecko musi poruszać się w tej dziwnej mieszaninie prawdy i fałszu o śmierci bez drogowskazów, bo podobno to temat nie dla dzieci. Temu właśnie zaprzecza Marta Guśniowska, a jej odwaga rozmowy z dziećmi o tabu śmierci okazała się także rewelacją dla dorosłych. Świadczy o tym niemal każda recenzja z przedstawienia *Pod-Grzybek*, która w przeważającej części jest poświęcona analizie samego tematu niż przedstawienia. Tym bardziej należy podziwiać twórców, którzy odważyli się sięgnąć po ten tekst, a przy bliższym poznaniu okazuje się, że: „Dialogi nie zgrzytają sztucznością, nie zalatują dydaktycznym natręctwem. Zamiast tego bawią błyskotliwym, a jednocześnie dla każdego zrozumiałym humorem. W efekcie młody widz podąża od sceny do sceny, bawiąc się znakomicie, ciesząc zmysły i – niejako przy okazji – przyswajając zaszyty w teatralnych fajerwerkach przekaz”<sup>20</sup>.

To tekst idealny dla Nosálka, który „w przedstawieniu łączy grę aktorską, lalki, teatr cieni i multimedia. Mimo to nie ma tu za grosz efekciarstwa. Nic, co pojawia się przed oczami widza, nie odciąga jego uwagi od opowieści. A w tej oprócz prawd o umieraniu ważniejsze są chyba jednak

<sup>19</sup> Na podstawie rozmowy E. Tomaszewskiej przeprowadzonej z Krystianem Kobyłką, Opole, 26.01.2011 r.

<sup>20</sup> J. Szerszunowicz, *Pod-Grzybek. Porozmawiajmy o śmierci, kochanie...*, „Teatr Lalek” 2009, nr 3, s. 43.



prawdy o życiu”<sup>21</sup>. Doskonałym dopełnieniem okazała się muzyka Krzysztofa Dziermy, która wspaniale budowała atmosferę, a zmieniając klimat, oddzielała sferę zaświatów od życia.

Zresztą Petr Nosálek lubił współpracować z Martą Guśniowską; to na zlecenie OTLiA im. A. Smolki napisała ona sztukę *O mniejszych braciszkach świętego Franciszka* i dedykowała ją Nosálkowi, który wyreżyserował prapremierę. Oto jak mówi o tej sztuce Petr Nosálek: „Opowieść »O mniejszych braciszkach świętego Franciszka« to rzecz o braterstwie, miłości bliźniego, tolerancji, o poczuciu wspólnoty ze światem ludzi i zwierząt, o tym, czego trzeba uczyć od dziecka. (...) O samym świętym Franciszku dzieci niewiele się z naszej opowieści dowiedzą, bo nie o to chodzi, nie chcemy na scenie rekonstruować jego życiorysu. Franciszek, którego poznajemy w naszym przedstawieniu, to zwyczajny Franek. A święci – Franciszek i Klara<sup>22</sup> – owszem, pojawiają się. Patrzą z nieba na Franka i przypominają sobie swoje życie”<sup>23</sup>. Jest to więc opowieść o tym, jak Franek wędruje przez świat i spotyka różne stworzenia. Każde spotkanie to osobna historia. Widowisko składało się z wielu mniejszych scen granych przez zespół pięciu aktorów, którzy przyjmowali na siebie coraz to nowe role. Mechanizmem ożywiającym teatralny świat była zabawa, ciepła, radosna zabawa połączona z teatralną pokorą i skromnością: „Nie ma tu efektów specjalnych, ale jest prosta – jak przystało na świętego Franciszka – ascetyczna scenografia i takie też towarzyszące aktorom drewniane lalki. W tej prostej formule jest jednak metoda. I to całkiem niezła. Potrafi bowiem doprowadzić do tak genialnych scen, jak ta, w której w centrum uwagi znajdują się animowane małe kolorowe laserowe światełka. Czyli najlepsze muchy i komary, jakie można sobie w teatrze lalkowym wyobrazić!”<sup>24</sup>

Przedstawienie podobało się nie tylko widzom – a bawili się świetnie i dzieci, i ich rodzice – podobało się także profesjonalistom, o czym

<sup>21</sup> A. Dmित्रuczuk, *O umieraniu można opowiedzieć dzieciom ciepło*, „Gazeta Wyborcza” Opole, 27.09.2010.

<sup>22</sup> Klara z Asyżu, córka szlacheckiego rodu Scifi, o 12 lat młodsza od św. Franciszka, była jego przyjaciółką i naśladowczynią, założycielką zakonu klarysek, tzw. drugiego zakonu franciszkańskiego. Oboje pojawiają się w przedstawieniu.

<sup>23</sup> M. Kroczyńska, *Nasi bracia mniejsi*, „NTO” (Nowa Trybuna Opolska), 5.02.2009.

<sup>24</sup> A. Konopko, *Świetny Święty*, recenzja ze zbiorów archiwum TLiA im. A. Smolki w Opolu.

świadczą nagrody, jakie przyznało Jury XV Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Wyróżnienie otrzymała Marta Guśniowska za znakomicie napisaną, mądrą i pełną błyskotliwego humoru sztukę dla najmłodszych widzów; za oprawę plastyczną nagrodzono Evę Farkašową ze Słowacji, a za kreacje aktorskie – Tomasza Szczygalskiego, który wcielił się w aż siedem postaci.

### 3.4. Misteria

Inscenizacja *O mniejszych braciach świętego Franciszka* w bardzo przystępny sposób przybliżała dzieciom sprawy religii. Jak już zostało powiedziane, to bardzo bliska Nosálkowi tematyka. W rozmowie z Lucyną Kozień mówił: „Dzisiaj wszyscy żyjemy w wielkim huku konsumpcyjnym, w pogoni za dobrami materialnymi, atakowani przez komercję, w poczuciu dominującej doczesności. Żyjemy szybko, pędzimy coraz szybciej. Może pora zatrzymać się, pozwolić sobie na refleksję? Warto temu zgłębłowi przeciwstawić sferę duchowości, zwrócić się w stronę prawdziwych wartości. Przypomnieć, że istnieją i na nich opierają się świat i życie człowieka”<sup>25</sup>. Zapewne dlatego w 1996 r. zaproponował opolskiemu teatrowi realizację międzynarodowego projektu – *Misterium drogi świętego Wojciecha*. Idea opierała się na postaci św. Wojciecha, który będąc Czechem i wychowankiem niemieckich szkół, stał się także polskim bohaterem i patronem kościoła katolickiego w Polsce<sup>26</sup>. Święty Wojciech, jako rzecznik scalenia wszystkich ludów średniowiecznej Europy pod sztandarami chrześcijaństwa, wydawał się także doskonałym patronem ówczesnych starań Polski o członkostwo w Unii Europejskiej. Okazją do realizacji tego przedsięwzięcia była także przypadająca niedługo potem (23 kwietnia 1997 r.) tysięczna rocznica męczeńskiej śmierci świętego.

Wszystko to sprzyjało pomysłowi Nosálka, któremu udało się do współpracy włączyć teatr lalek w Ostrawie i pozyskać poparcie czeskiego

<sup>25</sup> L. Kozień, *Nosálek z Ostrawy*, „Teatr Lalek” 2010, nr 1, s. 17.

<sup>26</sup> Św. Wojciech jest jednym z trzech głównych katolickich patronów Polski – jest patronem diecezji koszalińsko-kołobrzeskiej, diecezji elbląskiej i archidiecezji gnieźnieńskiej – w szczególności Gniezna; przez katolików jest uznawany również za patrona Czech, Prus, czasem także Węgier.

Ministerstwa Kultury<sup>27</sup>. Widowisko realizowane było przede wszystkim w Opolu, ale z udziałem aktorów z Ostrawy. Petr Nosálek opowiada<sup>28</sup>: „Ja jestem człowiekiem religijnym i dręczyło mnie, że w Czechach nie dbano o pamięć Wojciecha. Czeski naród tak go dziś traktuje, jak za jego życia. A przecież był to jeden z pierwszych intelektualistów, znał się z największymi postaciami X-wiecznej Europy: z Ottonem III i jego matką, Teofaną, z polskim królem Bolesławem. Pojechałem oglądać miejsca związane z jego życiem. Byłem tam, gdzie się urodził i był chrzczony, w tym jego rodzinnym gnieździe, a potem tam, gdzie prawdopodobnie przebywał i gdzie poniósł męczeńską śmierć, w Świętym Gaju<sup>29</sup>”.

W ten sposób rozpoczęto międzynarodową współpracę, drugą po głosnym *Janosiku*. Petr Nosálek przygotował dwujęzyczny scenariusz widowiska oparty na tekstach Jana Kanapariusza i Brunona z Kwerfurtu<sup>30</sup>. Próby czytane odbywały się równolegle w Opolu i w Ostrawie, ale premiera odbyła się w Polsce. Aktorzy posługiwali się jednak aż czterema językami: polskim, czeskim, niemieckim i łaciną, bo przecież w średniowieczu wszystkie obrzędy i rytuały odbywały się po łacinie. Dlatego zaproszono na próby księdza, a także dyrektora Muzeum Diecezjalnego w Opolu, aby pomogli w tworzeniu scenicznych wizji chrześcijańskich rytuałów z X w., takich jak np. ostatnie namaszczenie. To jednak powodowało, że trzeba było bardzo wyraziście ustawiać sceny, ruch i gest, które musiały nie tylko dopełniać działanie, ale wspierać przekaz treści, zwłaszcza że adresatami spektaklu miały być dzieci i młodzież. I to się udało.

Inscenizacja nawiązywała do formy misterium, przedstawiała kolejne epizody ilustrujące życie Świętego. „Widzowie oglądają »historię« o świętym Wojciechu, od jego narodzin po męczeńską śmierć. Do tradycji misterium nawiązuje także scenografia, prosta i funkcjonalna, zmieniająca się na potrzeby chwili. W historyczne tło wpisuje się również muzyka, oparta

<sup>27</sup> Przedstawienie zostało sfinansowane przez: Ministerstwo Kultury Republiki Czeskiej, Magistrat Miasta Ostrawy oraz Urząd Miasta Opola.

<sup>28</sup> Na podstawie rozmowy Ewy Tomaszewskiej z Petrem Nosálkiem, 11.09.2011 r.

<sup>29</sup> We wsi Święty Gaj, niedaleko dzisiejszego Pasłęka, prawdopodobnie św. Wojciech został zabity przez Prusów.

<sup>30</sup> Tłumaczenie z czeskiego na polski – Renata Chudecka, kierownik literacki TLiA Ateneum w Katowicach. Nieco wcześniej, w kwietniu 1996 r., współpracowała już z Nosálkiem przy scenariuszu do *Śpiącej królowny* realizowanej w Katowicach. Współpraca ta była kontynuowana także później.

na dwu średniowiecznych pieśniach religijnych – czeskiej »Hospodynie, pomiluj my« i polskiej »Bogurodzicy«<sup>31</sup>. Główny bohater przedstawiony jest jako człowiek, który musi sprostać wymaganiom swojej epoki, choć wolałby oddać się życiu duchowemu, który wbrew swej woli i chęciom powołany zostaje do służby publicznej. »Widzimy człowieka słabego i zarazem mocnego, idącego wbrew tendencjom czasu, umiejącego przeciwstawić się ogółowi, broniącego pokrzywdzonych i domagającego się poszanowania dla godności człowieka – głosząc sprzeciw wobec handlu niewolnikami. Przedstawienie odgrywane jest w żywym planie aktorskim, jedynie w zabawnej scenie nauki w szkole Wojciech ukazany zostaje jako pięknie animowana lalka»<sup>32</sup>.

Przedstawienie grane było w Opolu i w Czechach, gdzie zostało wystawione ok. 14 razy, ale – jak mówi Petr Nosálek – bez takiego powodzenia jak w Polsce. Szczególnie wzruszające były spektakle grane poza siedzibą teatru. 3.06.1997 r. odbyły się w Gnieźnie główne uroczystości z okazji 1000. rocznicy męczeńskiej śmierci św. Wojciecha. Na uroczystościach obecny był Jan Paweł II, a także prezydenci siedmiu państw Europy Środkowowschodniej: Czech – Vaclav Havel, Litwy – Algirdas Brazauskas, Niemiec – Roman Herzog, Słowacji – Michał Kovač, Ukrainy – Leonid Kuczma, Węgier – Arpad Göncz i Polski – Aleksander Kwaśniewski. W samej mszy świętej uczestniczyło ponad 200 tys. wiernych. Po południu właśnie dla pielgrzymów zagrano *Misterium drogi św. Wojciecha*. Okoliczności i moment historyczny, w którym prezentowano to przedstawienie, w sposób niezwykle podniosły atmosferę spektaklu, co stało się wielkim przeżyciem zarówno dla widzów, jak i twórców przedstawienia. Drugim takim wzruszającym momentem była prezentacja *Misterium* w miejscu śmierci św. Wojciecha – w Świętym Gaju<sup>33</sup>. Na specjalnie postawionej scenie rozebrano to widowisko w niemiejskiej, ale znaczącej obecności relikwii świętego.

W 2004 r. w Opolu wznowiono *Misterium drogi św. Wojciecha*, ale już bez udziału ostrawskich aktorów. Przedstawienie weszło do repertuaru teatru przede wszystkim jako spektakl dla uczniów i nauczycieli szkół pod-

<sup>31</sup> MAK, *Święty Wojciech Europejczyk*, „NTO” 01.03.2004.

<sup>32</sup> A. Wolny, *Zapatrzenie w aureolę*, „Gazeta Wyborcza”, Opole 01.03.2004.

<sup>33</sup> Święty Gaj znajduje się na terenie parafii Kwietniewo, od 1986 r. jest jednym z najważniejszych sanktuariów diecezji elbląskiej i miejscem szczególnego kultu św. Wojciecha; w 1989 r. sprowadzono tam z Gniezna relikwie św. Wojciecha.

stawowych i gimnazjalnych ze względu na jego walory edukacyjne. Jednak grane było także przy innych okazjach, jak na przykład w czasie Dni Opola, na schodach prowadzących do Kościoła pw. Matki Boskiej Bolesnej i św. Wojciecha, najstarszej opolskiej świątyni (z X w.), która według legendy wybudowana została w miejscu żarliwych kazań św. Wojciecha. Opolski teatr pojechał także do Hiszpanii, aby zagrać to przedstawienie w miejscu kultu innego świętego – Jakuba, w Santiago de Compostella.

Podobne w założeniach było przedsięwzięcie, które Petr Nosálek zrealizował w Jeleniej Górze w 2009 r. Dyrektor Zdrojowego Teatru Animacji, Bogdan Nauka widział w Katowicach przedstawienie Nosálka, *Czarodziejski młyn* wg opowieści Aliny i Jerzego Afanasjewów (1998), które mu się spodobało. W roku 2003 odkupił scenografię od TLiA Ateneum i poprosił reżysera o realizację tego widowiska w Jeleniej Górze. Tak zaczęła się ich współpraca.

Jeleniogórski teatr lalek przechodził różne koleje losu. Momentem przełomowym było otrzymanie własnej sceny, czyli Teatru Zdrojowego w Cieplicach w 2000 r. Pochodzący z 1836 r. budynek, o niebanalnej architekturze, leży w centrum XVIII-wiecznego parku w Cieplicach i od początku pełnił funkcje artystyczno-usługowe dla przebywających w uzdrowisku kuracjuszy. Najpierw była to działalność Galerii, a po wybudowaniu Teatru Zdrojowego także działalność teatralna. Zwłaszcza ożywiony był ruch amatorski. Ta tradycja połączona z obecną, szeroko zakrojoną organizacją życia kulturalnego w uzdrowisku<sup>34</sup> stała się podstawą pomysłu rozbudowania repertuaru teatru o przedstawienia dla dorosłych, z zastrzeżeniem – dorosłych, którzy przebywają w Cieplicach bądź na leczeniu, bądź dla wypoczynku. W związku z tą koncepcją dyrektor Bogdan Nauka zwrócił się do Petra Nosálka z prośbą o realizację odpowiednich spektakli. W ten sposób najpierw powstał *Dekameron* (2005), a potem: *Gargantua i Pantagruel* wg François Rabelais (2007).

Współpraca musiała układać się doskonale, skoro w 2009 r. Bogdan Nauka zwrócił się do Petra Nosálka z prośbą o realizację przedstawienia, które miało być pokazane w ramach XII edycji Europejskiego Festiwalu Muzyki Organowej „Silesia Sonans”. Zbiegało się to z obchodami 300-lecia Kościoła Łaski w Jeleniej Górze, co było powodem rozszerzania for-

<sup>34</sup> Organizowane imprezy to tzw. Wiosna Cieplicka, letnie koncerty promenadowe w parku oraz sierpniowy Festiwal Polskich Teatrów Ulicznych.

muły festiwalu muzycznego. Ponieważ Nosálek był artystą, który nosił w sobie wiele pomysłów niemal gotowych do realizacji, propozycja dyrektora i okazja pchnęły go do podjęcia tematu związanego z postacią Jakuba Böhme, XVII-wiecznego mistyka i szewca z Görlitz<sup>35</sup>. „Myślę, że warto dzisiejszej, zintegrowanej, wielokulturowej Europie przypomnieć postać Jakuba Böhme – śląskiego protestanckiego mistyka i filozofa. Ten niewykształcony szewc i sprzedawca nici wywarł wpływ na poglądy Hegla, Goethego, Novalisa, Mickiewicza, Newtona, a nawet Junga. Słusznym jest też przypomnienie jego, w pewnym sensie, kontynuatora – Johanna Schefflera znanego jako Angelus Silesius, który urodził się w roku śmierci Böhme. W misteryjno-oratoryjnym spektaklu chcę pokazać obrazy z życia Jakuba, jego ponadczasowe przemyślenia, chrześcijańską filozofię w swej istocie ponadnarodową i ponadkonfesyjną<sup>36</sup>” – mówił reżyser.

W ten sposób Zdrojowy Teatr Animacji zaproponował widowisko oratoryjne *De Regeneratione. Powtórne narodziny*. Postać Böhme jest także symbolem, który miał łączyć narody: polski, czeski i niemiecki. Wyraża to nie tylko ducha zjednoczonej Europy, ale także jest próbą pogodzenia się z trudną historią tego regionu Śląska, gdzie zwłaszcza styk polsko-niemiecki nabrzmiały jest konfliktami, zapiekłymi żałami, które dzisiaj mają szansę zostać złagodzone. To perspektywa czasowa pozwala nam współcześnie otworzyć się na siebie, wybaczyć dawne winy i rozpocząć nowe życie. Wydaje się, że tytuł widowiska miał to właśnie wskazywać i tej idei służyć. Bogdan Nauka mówił: „Jakub Böhme także nas, współczesnych, uczy... tolerancji. Chciałbym zagrać »De Regeneratione« we wszystkich Kościołach Łaski na Dolnym Śląsku”<sup>37</sup>.

Niełatwo było, trudne w odbiorze pisma Böhme, przyswoić teatrowi tak, aby stały się zrozumiałe dla współczesnego odbiorcy. Jednak Nosálek po raz kolejny okazał się twórcą z wielkim wyczuciem sceny, który potrafi ożywiać idee i poruszać emocje publiczności. „»De Regeneratione« to rozmowa z mistyczną częścią naszego pojmowania i poznania, to powtórne uświadomienie sobie, co w nas jest boskie, a co ludzkie –

<sup>35</sup> Jakub Böhme (1575–1624) potępiony przez Kościół za głoszenie poglądów uważanych w tamtych czasach za herezję, był pierwszym filozofem piszącym w języku niemieckim. Uważany jest za ojca nowoczesnego gnostycyzmu.

<sup>36</sup> Za: *XII Festiwal „Silesia Sonans”*, „Biuletyn Jeleniogórski”, wrzesień 2009, s. 3.

<sup>37</sup> [http://www.nj24.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=4253&Itemid=49](http://www.nj24.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=4253&Itemid=49).

o czym współcześnie zapominamy lub nie chcemy pamiętać. Chce, by ten spektakl, tak jak myśli Jakuba Böhme, choć trochę skłonił nas do zmiany współczesnego paradygmatu – odrzucenia starego patriarchalnego modelu »zwycięstwa nad wrogiem« i zastąpienia go »zwycięstwem nad samym sobą«, nad naszymi negatywnymi emocjami, nad brakiem empatii do natury, zwierząt, a przede wszystkim do drugiego człowieka»<sup>38</sup>.

Tak jak w przypadku *Misterium drogi św. Wojciecha* przedstawił widzom mozaikę z życia i myśli śląskiego filozofa, której nadał formę misterium i oratorium. Wybór oratorium był zresztą nieprzypadkowy – w czasach Böhmego narodziła się ta forma muzyczna. „Misterium współgra z przestrzenią i nastrojem Kościoła Łaski. Spektakl tworzą aktorzy, chórzysci, filharmonicy i... jeleniogórskie dzieci – mówi Bogdan Nauka»<sup>39</sup>. Rzeczywiście, w przedstawieniu wzięło udział ok. 80 osób – oprócz aktorów i grupy dzieci zaśpiewał kilkunastoosobowy Wrocławski Chór Akademicki, zagrały: kwartet smyczkowy, instrumenty perkusyjne i trąbka oraz fantastyczne organy Świątyni Łaski. Było to zatem przedsięwzięcie ogromne. Część teatralna to żywy plan dopełniany prostymi drewnianymi lalkami i maskami, do których czasem dokładane były gesty rąk aktorów. Scenografię zaprojektował Pavel Hubička, choć wykorzystano także niektóre elementy scenografii Tomáša Volkmera z *Misterium drogi św. Wojciecha*. Warstwę muzyczną publiczność zawdzięczała Pavlovi Helebrandowi: „jest w tej muzyce coś niewysłowionego, tajemniczego, mistycznego”<sup>40</sup>. Całość robiła wielkie wrażenie, skoro publiczność przyjęła to dzieło owacją na stojąco. Niestety, wydarzenie to miało charakter jednorazowy – mimo wspomnianych wcześniej planów grania widowiska w Polsce, a także w Niemczech, z powodów finansowych turnée nie doszło do skutku.

Oba wielkie widowiska o św. Wojciechu i o Jakubie Böhme pokazują, że religijność jest rozumiana przez Nosálka szeroko, można powiedzieć antropologicznie, jako wierność ponadczasowym wartościom zawartym w platońskiej triadzie – dobro, prawda i piękno, rozszerzonej o chrześcijańską miłość bliźniego; ale także jako wierność samemu sobie i wyznawanym przez siebie ideałom. Te prawdy Nosálka pojawiają się także

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> <http://www.jelonka.com/?mod=news&scr=single&evt=init&article=23039>.



w inscenizacjach adresowanych do młodszych dzieci, co zresztą mogliśmy zobaczyć już na przykładzie *Pod-Grzybka* czy *O mniejszych braciszkach świętego Franciszka*.

### 3.5. Teatr romantyczny

Zainteresowanie polskim teatrem stało się dla Nosálka impulsem do nauki języka polskiego. Z czasem zaowocowało to całkiem niezłą znajomością polskiej literatury, która także okazała się dla niego inspirująca. Przygotowując się do realizacji przedstawienia *Bukiet* (*Kytice*) wg tekstów Karla Jaromira Erbena, wybitnego czeskiego pisarza i folklorysty doby romantyzmu, sięgnął także do polskiej literatury tego okresu i odkrył ją dla siebie. „Sam »Bukiet« – jedno z najznamienitszych czeskich dzieł tego okresu – jest wzorowany na Mickiewiczowskich »Balladach i roman-sach«, zarówno w formie, jak i w treści. Mickiewicz był dla Erbena mistrzem. A potem przez romantyzm europejski dotarłem do Słowackiego, który zachwycił mnie szczególnie”<sup>41</sup>. Tym, co najmocniej uwiodło czeskiego reżysera, była ironia czy wręcz sarkazm zawarty w dziele Słowackiego. Nosálek uważa, że jest to bliskie czeskiej naturze i czeskiej sztuce, zwłaszcza filmowej. Ten zachwyt zaowocował realizacją arcydzieła polskiego romantyzmu, dramatu Juliusza Słowackiego *Balladyna*: „twórczość Słowackiego właśnie przez tę ironię zyskiwała lekkość. I właśnie przez tę ironię docierała do prawdy o świecie, do prawdy o człowieku. I to czyni »Balladynę« dziełem ponadczasowym, uniwersalnym”<sup>42</sup>.

To lekturowe dzieło realizował Nosálek dwukrotnie: w 1996 r. w Opol-skim Teatrze Lalki i Aktora im. A. Smolki (wznowiona w 2006) i w 2007 r. w Teatrze Lalek Baniałuka im. J. Zitzmana w Bielsku-Białej. Bielska inscenizacja nie była zwykłym przeniesieniem czy powielaniem pierwszego pomysłu, lecz kolejną próbą znalezienia właściwej formy dla wyrażenia własnej interpretacji. A koncentrowała się ona za każdym razem na analizie ludzkich postaw oraz na mrocznej stronie ludzkiej natury. Magdale-na Legendź, pisząc o bielskiej wersji *Balladyny*, zauważa: „Nie ma to nic

<sup>41</sup> Rozmowa Z. Głowackiej z Petrem Nosálkiem *Ludzi przerabiać w aniołów*, „Relacje – Interpretacje”, Bielsko-Biała 2007, nr 1, s. 29.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 30.



wspólnego z baśnią umownością. To ludzie – ich lęki, obsesje i niezdecydowanie – wywołują czar, jakby reżyser czytał »Balladynę« przez »Wesele« Wyspiańskiego. Ze słuchania wewnętrznych podszeptów rodzi się tragedia. (...) Dobro i zło w ludziach jest względne. Bezwzględna jest tylko odpowiedzialność za popełnione czyny, a także miłość, śmierć, zbrodnia, wina, kara. Bezwzględna dla innych, ale i dla siebie, jest Balladyna, która dojrzewa do rozumienia, czym jest moralność, czym zło»<sup>43</sup>. Podobna interpretacja została dostrzeżona przez widzów opolskiej inscenizacji: „To przede wszystkim moralitet, studium zła i próba odpowiedzi na pytanie, na ile jest ono przypisane ludzkiej naturze, a jaki wpływ na jego dominację mają tzw. okoliczności zewnętrzne»<sup>44</sup>. Zrezygnował zatem Nosálek z odwołań do prasłowiańskiej przeszłości, romantycznych uniesień i póź, a skupił się na człowieku w ogóle, a więc i współczesnym, zagubionym, wciąż poszukującym najwyższych wartości, ale nie potrafiącym rozróżnić ścieżek dobra i zła.

W pierwszej wersji *Balladyny*, z 1996 r., reżyser dodał scenę narodzin potomka Balladyny i von Kostryna. Zgodnie z intencją Słowackiego pojawienie się dziecka stawia pytanie, czy zło jest dziedziczne, czy może nowe życie przynosi nadzieję na odkupienie win rodziców. Jednak odpowiedzi musiał udzielić sobie sam widz. Już w tym widać próbę zwrócenia się do młodzieżowej widowni, która zarówno w Polsce, jak i w Czechach bez entuzjazmu, wręcz z musu sięga po literaturę romantyczną, która wydaje się zupełnie nie przystawać do naszych czasów. Petr Nosálek ma jednak inne zdanie: „Wydało mi się, że w literaturze romantycznej tkwi ogromne bogactwo, choć już realizując »Bukiet«, zdawałem sobie sprawę, że podejmuję ryzyko, że czeskiej młodzieży romantyzm niewiele mówi, tak jak pewnie i polskiej»<sup>45</sup>. Być może dlatego inscenizator dokonał też sporo skrótów, co jednak nie zaburzało istoty tekstu Słowackiego (jak pisze opolska recenzentka: „spektakl będzie rodzajem ściągki, dostarczającej wiedzy o najważniejszych postaciach i wątkach literackiego pierwowzoru»<sup>46</sup>), wręcz przeciwnie – tak skondensowało znaczenia, że wiersz Słowackiego zabrzmiał bardzo współcześnie i zrozumiale dla zgromadzonej

<sup>43</sup> M. Legendź, *To tkwi w nas*, „Teatr”, czerwiec 2007, s. 81.

<sup>44</sup> M. Kroczyńska, *Skąd się bierze zło*, „NTO”, 06.02.2006.

<sup>45</sup> Z. Głowacka, *Ludzi...*, *op. cit.*, s. 30.

<sup>46</sup> M. Kroczyńska, *Skąd...*, *op. cit.*

na widowni młodzieży. Nosálek nawiązał też do młodzieżowej subkultury – „w opolskiej »Balladynie« z niej wyjęci są Chochlik i Skierka”<sup>47</sup>. Także w warstwie plastycznej wraz ze scenografami (Pavel Hubička – w Opolu i Eva Farkašová w Bielsku-Białej) twórcy starali się nawiązać do „wizualnej wrażliwości pokoleń wychowanych w kulturze obrazkowej”<sup>48</sup>. W Opolu było to groteskowe przerysowanie postaci nadające spektaklowi dystansu wobec scenicznych zdarzeń, w Bielsku – oszczędna i jednocześnie pełna symbolicznych odniesień scenografia, dzięki której powstawało wiele różnych scenicznych obrazów. Opolskie realizacje były właściwie żywo planowane. W Bielsku wprowadzone na scenę lalki, większe od człowieka i prowadzone na wózkach, stawały się drewnianym kostiumem dla aktorów będących tu odpowiednikami ludzkiej duszy. „Przedstawienie zaczyna się sceną w chacie Pustelnika: z ciemności wyłaniają się ustawione w okrąg, czarne, prostokątne płaszczyzny przesuwanych parawanów. Okrąg z wolna się otwiera. Czy to święty gaj, kaukaskie kredowe koło czy koło fortuny? Wewnątrz spowite w dymy czy raczej w mgłę niepamięci, stoją cztery lalki: Balladyna, Alina, Kirkor i Wdowa. Z lewej strony podchodzą do nich ubrani na czarno aktorki i aktorzy. Biorą je za ręce – lalki zyskują dusze”<sup>49</sup>. Po raz kolejny mamy do czynienia z animacją, która nie ukrywa aktora, lecz zmusza do współgrania z formą plastyczną – aktor dopełnia obraz postaci poprzez dodanie ruchu własnych rąk lub nóg: „Nóż zabójczyny tkwi w drewnianej ręce, ale na mchu układa drewniane ciało ręka aktorki – tkliwie, delikatnie podtrzymując drewnianą głowę”<sup>50</sup>.

Szczególne znaczenie miała postać Goplany przedstawiająca siły natury („Kreacja Goplany stanowi jeden z najmocniejszych punktów spektaklu w Banialuce”<sup>51</sup>). Jej władczość i siła nasyczone erotyzmem, ale i rodzajem eteryczności i charyzmy wyrażają niemożność zapanowania nad popędami i niszczyielską siłą igrającą ludzkimi losami.

Znajdujemy tu także elementy humoru, ale i sarkazmu będącego odbiciem współczesnej rzeczywistości: „W spektaklu zrealizowanym przez

<sup>47</sup> *Ibidem.*, s. 79

<sup>48</sup> M. Legendź, *To tkwi...*, *op. cit.*

<sup>49</sup> *Ibidem.*, s. 80

<sup>50</sup> *Ibidem.*

<sup>51</sup> K. Handzlik, *Luksus dla publiczności*, <http://www.bielsko.biala.pl/aktualnosci/25939/luksus-dla-publicznosci>.

czeskiego reżysera nieustannie przeplata się komizm z dramatyzmem. Petr Nosálek z typowym czeskim poczuciem humoru (...) Ironicznie scharakteryzował niektóre postaci jako symbole współczesnej demokracji. Rola Grabca została przez niego uwypuklona. Reżyser w ten sposób sugeruje, że każdy może objąć władzę mimo braku polotu i intelektu<sup>52</sup>.

Wydaje się, że bielska inscenizacja przez swój uniwersalizm, plastyczność i dynamikę poruszała każdą widownię. Po występach Białłuki w Krośnie jeden z widzów pisał: „»Balladyna«... klasa! Wiesz jest to jeden z tych spektakli, które przypominają o tym czym jest teatr. »Oderwaniem« od świata. Inszenizacja pięknie podkreślająca to, że dramat ten może śmiało konkurować z najwybitniejszymi dziełami. Nie mogę powiedzieć (bo nie mam merytorycznego przygotowania), że inszenizacja jest olśniewająca, ale mogę powiedzieć, że dla mnie JEST. Miałem szczęście widzieć kilka wspaniałych inszenizacji. W przedstawieniu »Białłuki« bardzo zgrabnie współistnieją ze sobą wzajemnie się uzupełniając klasyczne, podstawowe elementy. Piękny już trochę archaiczny tekst ładnie i oryginalnie przedstawiony, dyskretna »gra emocjami« wypowiedzianych kwestii. Ruch i gesty oszczędne, ale takie... »akuratne«. Scenografia i światło najwyższych lotów, tak piękne widziałem tylko gdy Brzozowski zrobił dla Teatru Witkacego scenografię do sztuki Calderona (no, może jeszcze »Popioły« Sceny Plastycznej KUL). Wszyscy grali dla sukcesu całości, kilka scen wręcz pięknych i nikt się nie pchał przed orkiestrę. Nie wiem czy to specyfika zespołu czy twarda ręka reżysera, ale efekt jest<sup>53</sup>.

Efekt fascynacji romantyzmem była także realizacja teatralnej baśni *O rudej lisicy i ognistym ptaku* (2002). Sztuka napisana przez czeskiego autora Jana Jílka jest właściwie teatralną adaptacją utworu Karla Erbena. Choć fabularnie historia jest dość skomplikowana, to jednak osadzenie jej w klasycznym schemacie baśniowym ułatwia odbiór dzieciom. Choć przedstawienie należy do tych, które równie silnie oddziałują na dorosłą widownię. W sumie – powiedzielibyśmy – teatr rodzinny. Potwierdza to Petr Nosálek w jednym z wywiadów: „Mnie interesuje teatr taki, do którego mogą przyjść i dzieci, i ich rodzice. Przyjść, a potem wspólnie

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Prywatna opinia widza po obejrzeniu spektaklu *Balladyna* w reż. P. Nosálka przesłana przez Internet, z dnia 31.10.2009 r.

rozmawiać o tym, co widzieli”<sup>54</sup>. I rzeczywiście widzowie mieli o czym rozmawiać. Alfred Wolny pisze: „Trójka twórców widowiska: Petr Nosálek – reżyser, Pavel Hubička – scenograf i Pavel Helebrand – muzyka sprawiła, że literacka baśń zabrzmiała przejmująco współcześnie, a więc dramatycznie. Elementy horroru, baśniowej grozy, przeplatane scenami lirycznymi – delikatna, subtelna muzyka – dramatyczne zwroty akcji, barokowa wyrazistość lalek i masek, pozwalają zapomnieć, że widz wchodzi w inną przestrzeń: fantazji, wyobraźni, wiecznego marzenia o zwycięstwie dobra nad złem. (...) W sumie piękne, mądre widowisko teatralne i dobra szkoła czeskiego teatru lalek w rodzimym wykonaniu otwierająca polski teatr na doświadczenia teatru europejskiego”<sup>55</sup>. I choć opinie krytyków były różne, nie wszyscy do końca akceptowali element horroru w teatrze dla dzieci czy krytykowali skomplikowaną i miejscami niejasną narrację teatralną<sup>56</sup>, to jednak nawet najwięksi sceptycy nie mogli odmówić spektaklowi poezji i magii, która czarowała widzów.

### 3.6. *O diabełku Widelku*

W listopadzie 2003 r. w Teatrze Lalek Białaluka w Bielsku-Białej odbyła się premiera przedstawienia *O diabełku Widelku*. Autorem scenariusza był Lech Chojnacki, który na bazie dwóch utworów Pierre’a Gripariego (*Miły diabełek* i *Aksamitka, córka diabła*) napisał niemal nowy utwór – „wykorzystał słowa i sytuacje, ale zmieniając akcenty, zmodyfikował moralną wymowę opowieści”<sup>57</sup> – tworząc ciekawą wersję dziejów Romea i Julii dla dzieci. W ten sposób tekst, na którym Petr Nosálek oparł bielską inscenizację, był opowieścią o triumfie miłości nad konformizmem. „W piekle konformizm polega na byciu złym, w niebie – na byciu dobrym. Dla rodziców z obu sfer ważniejsze od szczęścia dzieci jest uniknięcie skandalu. Ta obawa połączy ich we wspólnym działaniu, odsłoni

<sup>54</sup> M. Kroczyńska, *Aktorzy idą do szkół*, „NTO”, Opole, 06.09.2002, s. 19.

<sup>55</sup> A. Wolny, *Baśń o rudej lisicy dla dzieci, czyli dla wszystkich?*, „Gazeta Wyborcza”, Opole, 09.09.2002, s. 4.

<sup>56</sup> Porównaj: I. Kłopocka, *O nadziei, miłości i poświęceniu*, 09.09.2002, z materiałów Teatru Lalki i Aktora im. A. Smolki w Opolu.

<sup>57</sup> J. Legoń, *Przeciw nierówności*, „Teatr Lalek” 2004, nr 2, s. 27.

podobieństwo konwenansu, któremu – należąc do przeciwnych obozów – jednakowo podlegają<sup>58</sup>. Wydaje się, że przedstawienie Nosálka próbuje także pokazać coś więcej; że prawdziwy wymiar człowieczeństwa nie leży w tym, co zostało nam dane z góry, lecz w naszych własnych dążeniach do tego, by stać się lepszym i aby odnaleźć własne miejsce w życiu.

Światy, z których pochodzili: diabełek Widełek i jego ukochana anieliczka Filutka, były wyraźnie przeciwstawione nie tylko na zasadzie piekło – niebo. „Mieszkańcy piekła przedstawieni są jak ludzie z nizin społecznych – niebianie jak elita. Widać to nawet na poziomie technologicznych gadżetów: w piekle przestarzały komputer i staroświecki, bakelitowy telefon – w niebie laptop i komórka”<sup>59</sup>. Jednak różnice są głębsze: w piekle mamy do czynienia z nawiązaniem do kultury hard-rockowej, w niebie – do świata chłodnych, szpanerskich biznesmenów. Oczywiście mnóstwo tu dowcipu, zabawnych postaci i sytuacji, co doskonale wygrywają aktorzy.

Scenografia jest szlachetną odmianą charakterystycznego dla Czechów budowania przestrzeni za pomocą jednej maszyny teatralnej dopełnionej skromną, ale wymowną paletą barw<sup>60</sup>. „Białe, kremowe, miękkie i puchate jest wszystko co anielskie. Czerwono-czarne, kanciaste, spiczaste – wszystko, co diabelskie. Niebo i piekło stają się na oczach widzów dzięki przemysłowej stalowo-szklanej konstrukcji. Niebo jest, jak można się tego spodziewać, na górze, piekło na dole. Po środku jest ziemia: z wiecznie spieszącymi się anielsko-diabelskimi przechodniami, ulicznym hałasem i księdzem. (...) Do zalet widowiska, które dorosły widz ogląda z przyjemnością, oprócz niezwyklej wizji scenograficznej i brawurowej gry aktorów, zaliczyć trzeba niesłabnące tempo i świetną oprawę muzyczną”<sup>61</sup>.

Lalek w przedstawieniu nie było dużo, ale ich funkcja była precyzyjnie określona jako alter ego bohaterów: „Każdy z młodych, zabierając lalkę drugiego, zabiera jakby jego »duszę« czy osobowość”<sup>62</sup>. Lalkami są także kandydaci do ręki Filutki i kandydatki na żonę dla Widełka, w obu przy-

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Autorem scenografii był Pavel Hubička, a muzyki – Pavel Helebrand, obaj stale współpracujący z Nosálkiem.

<sup>61</sup> M. Legendź, *Cud miłości*, „Beskidzki Informator Kulturalny”, styczeń 2004, s. 13–14.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

padkach proponowani przez rodziców. Są to jednak lalki brzydkie, uszkodzone, zepsute, bo takimi widzą ich zakochani.

„Nosálek wykorzystał ten materiał, by opowiedzieć współczesną baśń inicjacyjną, która przygotowuje młodych widzów do radzenia sobie z tym, co bombardowani propagandą konsumpcji przeżywają dotkliwie od pierwszych kontaktów z grupą rówieśników w przedszkolu czy szkole; z nierównościami socjalnymi limitującymi dostęp do modnych gadżetów, ograniczającymi zbiór możliwych do wyboru partnerów do zabawy, wyznaczającymi granice możliwych przyjaźni. (...) Inicjacyjny walor przedstawienia Nosálka polega na tym, że przekonywująco pokazuje, iż warto zdobyć się na odwagę przekroczenia tych pozornie niemożliwych do pokonania granic”<sup>63</sup>. I mimo wątpliwości niektórych recenzentów i pedagogów co do adresata przedstawienia i braku jednoznacznych odpowiedzi na pytania, „kto jest dobry, a kto zły?” widzowie pokochali ten spektakl. Dowodem może być przyznane przez Polski Ośrodek ASSITEJ Świadectwa Wysokiej Jakości i Poziomu Artystycznego, tzw. ATEST-u (wrzesień 2004), a także wiele nominacji do prestiżowych nagród regionu (do Nagrody Bielskiego Koła ZASP – Laur im. Dembowskiego, do Nagrody Prezydenta Miasta Bielska-Białej). Kto wie, może właśnie dlatego, że spektakl nie był moralizatorski i pokazywał świat w jego całej skomplikowanej złożoności, odbiorcy tak chętnie przychodzili do teatru i tak żywo reagowali.

Mimo sztafażu bezpośrednio odwołującego się do skojarzeń religijnych przedstawienie *O diabełku Widelku* było opowieścią o człowieku, i to po raz kolejny okazuje się najbardziej charakterystyczną cechą teatralnej twórczości Petra Nosálka. Widać to już było przy okazji innych widowisk, nawet tak związanych z religijną tradycją jak *Misterium drogi św. Wojciecha*. Dostrzec to można także w przedstawieniu *Jak pingwiny arką popłynęły* zrealizowanego w TLiA Ateneum w Katowicach (03.05.2009).

### 3.7. Ważne tematy dla najmłodszych

Jako bazę dla inscenizacji wybrał Nosálek zupełnie nowy tekst niemieckiego autora pochodzącego z Berlina, Ulricha Huba. Utwór był już nagro-

<sup>63</sup> J. Legoń, *Przeciw...*, op. cit., s. 27–28.

dzony w Niemczech (nagroda Kinderliteraturpreis – literacka nagroda za twórczość dla dzieci oraz Deutscher Kinderhörspielpreis, za słuchowisko radiowe dla dzieci) i we Francji. Opowiada on zabawną historię: „o przygodach pingwinów oraz o ich wystawionej na poważną próbę przyjaźni, przede wszystkim jednak porusza w lekki, bardzo przystępny dla najmłodszych sposób istotne problemy filozoficzne. Bohaterowie kłócą się o to, czy Bóg istnieje, a jeśli tak, to dlaczego go nie widać, czy jest sprawiedliwy, czy może złośliwy, co jest dobre, a co złe, czy można zrobić komuś krzywdę i nie ponieść za to kary... Wyłania się z tego charakterystyczna dla dzieci ciekawość świata i oczywista dla ich wieku naiwność, ale też odwaga w zadawaniu ważkich pytań, trafność spostrzeżeń i prowokacja do samodzielnych refleksji”<sup>64</sup>.

Ta poważna tematyka osadzona została w konwencji cyrku – pingwiny to pocieszne postaci we frakach, człapiące w wielkich czerwonych butach klaunów. „Ich proste gagi są pełne wdzięku i budzą żywą reakcję młodej publiczności, która kibicuje bohaterom zmuszonym mydlić oczy gołębiowi – organizatorowi akcji ewakuacyjnej. (...) Trzeba przyznać, że w tym przedstawieniu więcej jest aktora niż lalki. Jedynie w głębi sceny, na horyzoncie pojawia się arka, do której wsiadają małe kukielki. Ciekawie pomysłana scenografia wykorzystuje fakt, że ta sama postać, raz grana przez aktora, za chwilę może stać się lalką”<sup>65</sup>.

Tematy wydobyte z przepastnego worka filozoficznych pytań o istotę świata i życia, które zadawali sobie myśliciele wszystkich epok, zostały przywołane przez twórców przedstawienia dla dzieci najmłodszych. Okazały się jednak tak samo dla nich ważne. Tak jak sympatyczni bohaterowie sztuki, tak i dzieci mają chwile zwątpienia. Jednak opowieść pokazuje, że jest to naturalne, a walka z samym sobą – codziennym elementem życia. „Historia potopu uczy najmłodszych, że chwile zwątpienia są okazją do umocnienia wiary i przekonania się o sile przyjaźni”<sup>66</sup>.

Petr Nosálek potrafił rozmawiać o sprawach najważniejszych z małymi dziećmi, co raczej należy do rzadkości. W Opolu także zrealizował przed-

<sup>64</sup> R. Chudecka, *Jak pingwiny Arką popłynęły – nowa premiera w Teatrze Ateneum*, Katowice 10.05.2009, <http://www.katowice.eu/artykuly/1245,509,jak-pingwiny-arka-poplynely-nowa-premiera-w-teatrze-ateneum>.

<sup>65</sup> J. Puchała, *Czarno-biały świat*, <http://www.teatry.art.pl/n/czytaj/11524>.

<sup>66</sup> *Ibidem*.



stawienie adresowane do najmłodszej widowni, a nawiązujące tym razem do mitu o Persefonie, *O królestwie drzew i traw* (10.06.2006). Poruszanie się Nosálka w przestrzeni mitu nie jest niczym innym jak kontynuacją jego myślenia o religijności współczesnego człowieka.

W tym wypadku autorem scenariusza był aktor opolskiego teatru lalek, Andrzej Szymański, a okazją do realizacji jego tekstu – jubileusz 25-lecia pracy na scenie Barbary Lach, aktorki OTLiA im. A. Smolki. Sztukę zrealizował jak zawsze zespół stałych współpracowników: reżyseria – Petr Nosálek, scenografia – Eva Farkašowa i muzyka – Pavel Helebrand. Całość dostosowana była do recepcji małego dziecka, więc mimo mitologicznych inspiracji w spektaklu nie ma imion Demeter i Persefony. Bohaterkami są po prostu Matka Ziemia i jej ukochana córeczka, którą porywa Księżę Ciemności. Historia ta determinuje pory roku, zaś przesłanie spektaklu sprowadza się do odwiecznej walki Dobra ze Złem.

Istotną okolicznością tej realizacji było umieszczenie jej w zabytkowej stodole w Muzeum Wsi Opolskiej w Bierkowicach. Nosálek nie po raz pierwszy pokazał, że dobór miejsca akcji jest ważny i stanowi część przedsięwzięcia teatralnego. Tym razem nie była to katedra ani schody przed kościołem, lecz prawdziwa natura. Aktorka zaczyna bowiem przedstawienie od przechadzki drózkami skansenu. „Opowiada o kamieniach, drzewach, sadzawkach, o milczących świadkach dziejów. Ciepła, wrażliwa, ujmująca od razu zyskuje zaufanie maluchów, błyskawicznie otwiera przed nimi zaczarowany świat przyrody, uczy respektu i szacunku dla niej”<sup>67</sup>. Artyści wychodzą zatem z teatrem poza mury budynku i próbują wprowadzić go w przestrzeń życia, łamiąc barierę sceny i widowni. Dzieci uczestniczą w lekcji przyrody, ale bez zeszytów, tablicy i kredy. Twórcy przedstawienia wierzą, że taka lekcja pozostanie im w pamięci na długo.

### 3.8. *Tristan i Izolda*

W 2010 r. Nosálek powraca do swojego ulubionego średniowiecza za pośrednictwem starej historii miłości Tristana i Izoldy. To opowieść o przeznaczeniu, któremu żaden człowiek przeciwstawić się nie może. Za

<sup>67</sup> A. Dmitruczuk, *Spektakl w naturze*, „Gazeta Wyborcza”, Opole, dodatek: „Co Jest Grane”, 09.06.2006, s. 6.y



sprawą wypicia magicznego napoju miłosnego Izolda na zawsze zostaje związana uczuciem z Tristanem, mimo że przeznaczona była dla innego. Ten średniowieczny mit zrekonstruował dla współczesnych Joseph Bédier, a na scenę przysposobiła go Marta Guśniowska. „Autorka scenariusza dokonała wyboru kluczowych punktów historii. I rozpięła ją na skrzące się żywym, współczesnym językiem role. Dzięki temu akcja dramatu toczy się wartko, choć nieraz tworzy zaskakujące meandry”<sup>68</sup>.

Autorka i reżyser wprowadzili na scenę wieloznaczną postać Komedianta – Błazna, który snuje opowieść o Tristanie i Izoldzie bez cienia pokory wobec tragizmu ich losów. Jak na trefnisiu przystało, kreuje rzeczywistość z pomocą ludzi, lalek, przedmiotów, a nawet uruchamia magiczny plan multimedialny. Czasem nawet sam wkracza w akcję. Komentuje zdarzenia, odzierając je z patosu i nadając im groteskowy wymiar.

„Historię dobrze znamy i nikt tu z nią nie dialoguje. Trzeba jednak przyznać, że dzięki rozwiązaniom formalnym wydaje się ona w dużym stopniu nowa, bardzo współczesna”<sup>69</sup>. Przestrzeń sceniczna jest ogromnie zróżnicowana; autorka scenografii, Eva Farkašová wykorzystując proste, mobilne elementy, tworzy różne przestrzenie, w których rozgrywają się kolejne sceny. Głównym elementem jest rodzaj klatki, raz symbolizujący bezpieczne schronienie, innym razem więzienie, także rozumiane wieloznacznie. Całość dopełniają rekwizyty – niczym zabawki z dziecięcego pokoju (okręciiki, miecze). Czyżby było to nawiązanie do starej teatralnej metafory przedstawiającej ludzi jako zabawki w rękach bogów? Kostiumy, specjalność Ewy Farkašové, wspaniałe – bogactwo faktur i materiałów buduje prawdziwie rycerski, choć surowy klimat. „Na pozór prosta, wielofunkcyjna scenografia, budująca nastrój muzyka (wykorzystano dawne instrumenty), żonglowanie planami gry i wreszcie światło, które sprawia, że i scena pulsuje znaczeniami – wszystko to tworzy przyjazną przestrzeń dla aktorów, którzy przenoszą nas w czasie”<sup>70</sup>.

Petr Nosálek zmieniał odniesienia i inspiracje, nawiązywał do różnych form teatralnych, poszukiwał nowych przestrzeni gry dla aktora. Nie zmieniał jednak treści, która zawsze oscylowała wokół człowieka i naj-

<sup>68</sup> R. Morawska, *Stara legenda w nowym wydaniu*, „Relacje – Interpretacje”, Bielsko-Biała 2010, nr 3, s. 6.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

ważniejszych wartości duchowych. To właśnie ta problematyka stanowiła główny temat teatralnej rozmowy, jaką przez niemal 20 lat prowadził z polską publicznością.

### 3.9. Współpracownicy

Petr Nosálek pozostawał także wierny swoim współpracownikom. Przygodę teatralną w Polsce rozpoczął z twórcami, którzy wraz z nim przyjechali z Czech. Byli to: Tomáš Volkmer – scenograf i Pavel Helebrand – kompozytor. Przynajmniej połowa polskich realizacji była dziełem tego czeskiego zespołu. W 1995 r. do tej stałej grupy dołączył młody scenograf, Pavel Hubička, a potem także Eva Farkašová ze Słowacji.

#### 3.9.1. Scenografowie

Tomáš Volkmer jest scenografem na stałe współpracującym z Ostrawskim Teatrem Lalek. Ukończył znaną średnią szkołę sztuki użytkowej i wzornictwa przemysłowego (Střední uměleckoprůmyslová škola) w mieście Uherské Hradiště, położonym niedaleko Žilinu, będącą spadkobiercą słynnej „szkoły projektantów obuwia” założonej w 1939 r. przez Jana Antonína Batě. Volkmer był uczniem prof. Františka Nikla, u którego uczył się grafiki i rysunku, jednak jego specjalnością jest rzeźba z drewna. Stąd już blisko do tradycyjnego teatru lalek, który stał się kolejną jego pasją. Volkmer zrealizował ponad sto scenografii do przedstawień lalkowych i dramatycznych w Czechach, na Słowacji i w Polsce. Aktywnie współpracuje z ruchem amatorskim. Ta artystyczna droga w wielu miejscach pokrywa się z drogą Nosálka. Nic więc dziwnego, że ich współpraca doskonale się układała przez wiele lat.

Warto może dodać, że Volkmer jest także twórcą pięciu wielkich rzeźbionych figur, które znajdują się przed wejściem do Ostrawskiego Teatru Lalek, a przedstawiających Króla, Królową, Anioła, Diabła i Kašpára. Podobne postaci, za sprawą Volkmera, znalazły się także w zbudowanym w 2011 r. zegarze ostrawskim z ruchomymi postaciami: „Kiedy wybije godzina, pojawi się drewniany Kašpárek, który będzie się starał zabić Śmierć.

Ale ona ciągle będzie powracać” – mówił Tomáš Volkmer o swoim pomysle<sup>71</sup>. Trudno nie zauważyć fascynacji tradycyjnym czeskim teatrem lalek. Prace Volkmera nagradzane były na festiwalach, także w Polsce, i prezentowane na wielu wystawach<sup>72</sup>.

Na początku lat 90. Petr Nosálek, po obejrzeniu wystawy prac studentów scenografii praskiej DAMU, zaprosił Pavla Hubičkę do współpracy w zakresie scenografii przy przygotowywanym właśnie w Divadle loutek w Ostrawie przedstawieniu *O Slunečniku, Měsíčníku a Větrníku* (*O słońcu, księżycu i wietrze*). Stało się ono dyplomem Hubički na Wydziale Scenografii Szkoły Teatralnej w Pradze (Akademia Múzických Umění Divadelní Fakulta Katedra Scénografie) i jednocześnie początkiem pracy w zawodowym teatrze.

Niedługo potem Pavel Hubička trafił do Polski. W 1995 r. wraz z Nosálkiem realizował scenografię do przedstawienia *Bajka o dobrzym smoku* Dvorský'ego na opolskiej scenie, a już w następnym sezonie tworzył scenografię do widowiska *Śpiąca królewna* w TLiA Ateneum w Katowicach. Odtąd stał się bardzo wziętym w Polsce scenografem, realizując swoje teatralne prace w całym kraju (np. Białystok, Kielce, Lublin, Łódź, Rzeszów, Szczecin, Toruń, Warszawa). Obecnie, po 18 latach pracy w Polsce, Hubička ma na swoim koncie około 90 realizacji!

Jego scenografie realizują ideę „machiny teatralnej” zainicjowaną w czeskim teatrze przez Petra Matáska w teatrze DRÁK w Hradcu Králové. Ten „architektoniczny” sposób myślenia pozwala stworzyć dość jednorodną formę przestrzenną, której ruch i przetworzenia dają zróżnicowaną, bogatą przestrzeń gry dla aktorów i lalek. Widać to było na przykład w omówionym już *Diabełku Widelku* czy w inscenizacji *Pinokia* (reż. Z. Lisowski, Bielsko-Biała, 2002), gdzie wóz-kareta przekształcał się, pełniąc różne funkcje – domu, szkoły, cyrku, paszczy wieloryba, a potem jego brzucha czy nawet, poprzez dodanie pochylni, stawał się metaforą drogi.

<sup>71</sup> <http://www.novinky.cz/bydleni/reality-a-finance/149695-v-ostrave-si-postavi-svuj-vlastni-orloj.html>.

<sup>72</sup> Jedną z ostatnich takich wystaw odbyła się w Bańskiej Bystrzycy na Słowacji: *Výstava V4 – Vyšehradská Štvorka, skica, objekt, báбка, divadlo* (24.09.–17.10.2012) prezentująca przenikanie wpływów w twórczości scenografów lalkowych krajów wyszehradzkich reprezentowanych przez: Szilárd Borárosa (Węgry), Rafała Budnika (Polska), Evę Farkašovú (Słowacja) i właśnie Tomáša Volkmera (Czechy).

Ciekawe rozwiązania wprowadził Hubička w *Opowieści o miłości, o drzewie i o tobie* (1996) zrealizowanej w warszawskiej Lalce i w inscenizacji *Księgi dżungli* (1998) w Toruniu. Oba przedstawienia wyreżyserowane przez Nosálka oprawą muzyczną opatrzył Pavel Helebrand. Współpraca kompozytora i scenografa zaowocowała tu sprzężeniem koncepcji muzycznych z plastycznymi. Powstały scenografie oryginalne, których elementy plastyczne stawały się też instrumentami muzycznymi. W rozwiązaniu toruńskim scenograf poszerzył przestrzeń sceny do całego teatru: „Specjalnie dla tego przedstawienia wykorzystano przestrzeń sali teatralnej po niegdysiejszym »Azylu« i przekształcono ją w prawdziwą dżunglę, w której życie toczy się na wielu poziomach. Dzieci znalazły się w samym sercu niezwykłego świata dzikich zwierząt, akcja toczyła się obok nich, wokół nich i nad nimi, stając się źródłem bardzo emocjonalnego odbierania spektaklu”<sup>73</sup>.

Pavel Hubička lubi także eksperymentować z proporcjami elementów przestrzennych, osiągając czasem efekt wręcz surrealistycznego przetworzenia rzeczywistości (*Słoń i kwiat*, Grupa Coincidentia i Białostocki Teatr Lalek, 2012). Przenikanie przestrzeni uzyskuje za pomocą zwierciadeł i szkła, multiplikując rzeczywistość i jednocześnie niepokojąco zacierając granice pomiędzy istniejącym i nieistniejącym (*W brzuchu wilka*, reż. D. Wiktorowicz, TDZ, Będzin, 2012).

Znajduje to także potwierdzenie w jego projektach architektonicznych. Teatr Lalek Baj Pomorski w Toruniu otrzymał na przykład formę wielkiej szafy z szufladami, kryjącej tajemniczy świat teatralnych niespodzianek. Forma zaskakująca i odważna, o której Hubička mówi: „Pochodzę z Pragi, miasta, w którym są setki drobiazgów, tarcz zegarów i rzeźb. Na pewno część z tej niesamowitej atmosfery bogactwa form chciałem przenieść na projekt toruńskiego teatru”<sup>74</sup>. W ten sposób budynek Baja Pomorskiego upodobił się do dekoracji teatralnej. W podobnym kierunku idzie wizja przebudowy Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie zaproponowana przez czeskiego scenografa, mająca charakter postmodernistycznego łączenia starej mieszczańskiej architektury, której znakiem jest czerwona cegła murów, z nowoczesną formą przenikających się przestrzeni wznoszonych

<sup>73</sup> M. Wiśniewska, *Dzieje toruńskiej sceny lalkowej 1945–2005*. W: 60 lat Teatru „Baj Pomorski” w Toruniu. 1945–2005, Toruń, Teatr Baj Pomorski, 2005, s. 55.

<sup>74</sup> <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/14692.html>.

z lekkich metalowych konstrukcji wypełnionych taflami szkła. Wydaje się, że właśnie w tym architektonicznym, przestrzennym myśleniu scenografii Hubički są najlepsze, najbardziej efektowne i najmocniej oddziałują na odbiorcę.

Drugą mocną stroną jego scenografii są kostiumy, choć przyznać należy, że często widać w nich wpływy słowackiej projektantki, Evy Farkašovej, z którą zresztą niejednokrotnie pracował. Widać je przede wszystkim w nawiązaniach do barokowych form strojów oraz w wykorzystaniu podobnych materiałów. Hubička przyznaje się także do inspiracji malarskich i filmowych. Zapytany o to, czym się inspirował w pracy, mówi: „Na pewno obrazy i filmy. Poruszają mnie też wideoklipy i bajki dla dzieci, w których kryje się wiele znaczeń, nawet mistycznych. Najmocniejszy wpływ ostatnio na mnie miały grafiki XIX-wiecznego artysty Alaina Divisa”<sup>75</sup>. Takie odniesienia zauważają także widzowie i recenzenci – do malarstwa Giacomo Arcimboldo w inscenizacji *Dziki Łabędzie* zrealizowanej z Krystyną Jakóbczyk w Miejskim Teatrze Miniatura w Gdańsku (2010) czy do obrazów Hieronima Boscha i Salvadora Dalego w przedstawieniu *Makbeta* wyreżyserowanego przez Zbigniewa Lisowskiego w toruńskim teatrze Baj Pomorski (2011). Nie są to jednak odniesienia bezpodstawne. Marzenna Wiśniewska mówi o inscenizacji Zbigniewa Lisowskiego: „Dramat bohaterów »Makbeta« [reżyser] interpretuje poprzez teorie jungowskie, szczególnie zwracając uwagę na związek świadomości, podświadomości i nieświadomości. Działanie postaci jawi się wtedy jako proces uwikłany w różne konflikty i zależności, nie do końca uświadamiane, determinowane dodatkowo przez kulturę i struktury społeczne”<sup>76</sup>.

Często dopełnieniem kostiumu jest maska. Według teorii etnologicznych ma ona podwójne znaczenie: z jednej strony zasłania rzeczywistość twarz, jednak z drugiej – odsłania prawdziwą naturę jej nosiciela. Wojciech Dudzik przywołuje stare określenie maski – larwa, jako odróżnienie maski na twarzy od maski rozumianej jako cała postać. Maska (kostium) i larwa (maska w potocznym znaczeniu) są zatem narzędziami jednoczącej się przemiany, stwarzając relację między zamaskowanym człowiekiem

<sup>75</sup> G. Giedrys, *Cudowność i magia*, wywiad z P. Hubičką, „Gazeta Wyborcza”, Toruń 23.08.2005, nr 192/19.08.

<sup>76</sup> <http://culture.pl/pl/wydarzenie/makbet-zbigniewa-lisowskiego-zglebianie-podswiadomosci>.

a istotą, którą przedstawiają<sup>77</sup>. Wydaje się, że Hubička dobrze to rozumie, gdyż jego kostiumy-maski-lalki, często dopełnione żywym ciałem aktora, są niezwykle przekonujące. Wszystko to razem powoduje, że widzowie odbierają teatralną rzeczywistość wykreowaną na scenie jako magiczną, cudowną i pełną czaru, ale i tajemnicy.

Wydaje się, że najsłabszym ogniwem w łańcuchu teatralnych wizji Hubički są lalki. Swoim kształtem i fakturą nawiązują często do klasycznych zabawek, lalek XIX-wiecznych, o twardych, błyszczących twarzach (*Roza-linda*, reż. K. Jakóbczyk, TDZ, Będzin, 2012) czasem zdeformowanych lub zepsutych (jak w *Diabełku Widelku*), prawie zawsze zimnych i chciałoby się powiedzieć – martwych i obcych. Stąd może takie upodobanie do łączenia żywego ciała aktora z martwą materią, która dzięki temu zestawieniu nabiera życia.

Trzecim ulubionym scenografem Petra Nosálka jest Eva Farkašová ze Słowacji (*O królestwie drzew i traw* – 2006, *Balladyna* – 2007, *O mniejszych braciszkach św. Franciszka* – 2009, *Tristan i Izolda* – 2010, *Czarnoksiężnik z krainy Oz* – 2011), której obecność w polskim teatrze jest naprawdę znacząca. Ponieważ jednak przybyła do Polski wraz z Mariánem Pecko, jej sylwetka szerzej omówiona zostanie w następnym rozdziale.

Czasem też Petr Nosálek tworzył przedstawienia z oprawą plastyczną zrealizowaną przez innych scenografów – *Kubulę i Kubę Kutikulę* (2000) w Bielsku-Białej robił Ivan Zavtrak, a *Trzech muszkieterów* w Opolu Dáša Nesvendová i Eva Kotková (2000).

### 3.9.2. Kompozytorzy

Kompozytorem, który zrealizował z Petrem Nosálkiem 33 polskie premiery (a także wiele w Czechach i na Słowacji), był Pavel Helebrand. On także trafił do Divadla loutek w Ostrawie za sprawą Nosálka i pracował tam jako kompozytor, muzyk i aktor (*herec-muzikant*). Pochodzi z Opawy i jest absolwentem ostrawskiego konserwatorium, gdzie studiował kompozycję i gitarę. Pierwszą jego pracą w ostrawskich lalkach było przedstawienie

<sup>77</sup> Por. W. Dudzik, *Struktura w antystrukturze*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013, s. 70–72.

*Ptačí pohádka* Karela Čapka zrealizowane przez Petra Nosálka w 1990 r.<sup>78</sup> Potem pracował także z Jiřím Volkmerem<sup>79</sup>, Pavlem Kalfusem i Miroslavem Vildmanem. To z nim po raz pierwszy przyjechał do Polski, gdzie razem zrealizowali przedstawienie *Mowgli* (1991) w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki. Przy realizacji przedstawienia *O Slunečniku, Měsíčníku a Větrníku* (1990) spotkał się z Pavlem Hubičką, wtedy dopiero kończącym studia w Pradze. I tak „nosálkowy team” stał się faktem. Od roku 1995 ich dalsza współpraca przeniosła się na polskie sceny.

Helebrand jest wszechstronnym kompozytorem – oprócz muzyki teatralnej pisze dla telewizji i radia, a także utwory instrumentalne (*Sonata na wiolonczelę i fortepian* – 1985, *Suity na wiolonczelę solo* – 1999) oraz realizuje autorskie projekty muzyczno-teatralne, jak na przykład: śpiewogra *Jesličky Svatého Františka* (1997) czy musical *Čarodějnice z Babí Hůry* (2002) napisany dla opery dziecięcej przy Śląskomorawskim Narodowym Teatrze (Národní divadlo moravskoslezské) w Ostrawie. W 2001 r. odbyła się premiera *Evangelium Podle Houslí*, tzw. święty teatr, inspirowany morawską muzyką ludową i średniowiecznym teatrem kościelnym.

Jest bowiem Helebrand wielkim miłośnikiem i znawcą muzyki ludowej nie tylko czeskiej, ale także irlandzkiej czy cygańskiej, której wpływy czuje się niemal w każdej jego kompozycji. W połączeniu z jego wyczuciem dużych form muzycznych i muzyki religijnej osiąga niezwykle efekty i tworzy muzykę oryginalną, poruszającą do głębi. Przekonali się o tym widzowie wielkich teatralnych oratoriów: *Misterium drogi św. Wojciecha* (2004) czy *De Regeneratione. Powtórne narodziny* (2005). To zamiłowanie zawdzięcza Helebrand swojej babci, która gwarą śląską śpiewała mu ludowe pieśni<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> Jednak ich pierwszym wspólnym przedstawieniem było *Pojďme si hrát na cirkus* zrealizowane w Teatrze Muzycznym w Ostrawie (Divadlo hudby), premiera 1989.

<sup>79</sup> Aktor i reżyser Divadla loutek w Ostrawie, był jednym z jego założycieli w 1953 r. i od samego początku do śmierci w 2013 r., należał do zespołu artystycznego tego teatru. Warto może dodać, że jako aktor współpracował z Petrem Nosálkiem, tworząc niezapomniane kreacje w jego spektaklach: Kašpar Láryfáry z przedstawienia *Láryfáry* (które tak zachwyciło gości z Polski w 1990 r.), Barbuch a Vančurova *Kubuly a Kuby Kubikuly* (z inscenizacji znanej też w Polsce poprzez jej wersję zrealizowaną w Bielsku-Białej w 2000), *Diabeł w Půjdem spolu do Betléma* czy *Wodnik* ze słynnego Nosálkowego spektaklu *Kytice* Erbena.

<sup>80</sup> „Moja babcia to była »święta kobieta«. Od czasu gdy miałem 8 lat żyła, wraz z dziadkiem Jarosławem, razem z całą naszą cudowną rodziną. Z moją mamą, ze mną, z moją



Tu także był punkt styczny między głęboką religijnością Nosálka i jego fascynacją muzyką barokową (zwłaszcza Bachem) a twórczością Helebranda.

Jednak muzyka Helebranda jest także bardzo teatralna i wspaniale dopełnia inscenizację, tworząc specyficzny klimat i podkreślając punkty napięcia w widowiskach. Niechaj za przykład posłuży tu toruńskie przedstawienie *Księgi dżungli*<sup>81</sup>, którego sukces wynikał ze zjawiskowej – jak mówiono – inscenizacji Nosálka. Muzyka w tej inscenizacji traktowana była na równi z akcją sceniczną, a inspirowana tradycyjną kulturą Indii wraz z jej instrumentarium. Flet z kości, róg, misa tybetańska, gong, bongosy, metalofon, płytki drewniane zwisające swobodnie – oto instrumenty, których na żywo użyto w tym przedstawieniu. Zostały one wzmocnione półplaybackiem z muzyką wykonywaną przez tradycyjne instrumenty hinduskie jak: sitar, tambura, tabla czy fisharmonia. Wszystko przenikało się z naturalnymi dźwiękami przyrody. Atmosfera dżungli powstawała dzięki przecinającym się strumieniom dźwięków wydobywających się z małych głośników rozmieszczonych w przestrzeni sali teatralnej. Postaci i sceny miały swoje muzyczne dopełnienia: małpy hasające ponad głowami widzów związane były z dźwiękiem bębnów; czarna pantera Bagheera dopełniona została dźwiękiem fletu zrobionego z kości, niedźwiedź Baloo dmuchał w róg, a wąż Kaa hipnotyzował małpy dźwiękiem tybetańskich mis. Co jakiś czas słyhać było mrozący krew w żyłach ryk tygrysa dobywający się z głośników umieszczonych w korytarzu teatru, a wzmocniony rezonansem wykafelkowanych ścian.

*Księga dżungli* była rozwinięciem koncepcji muzyczno-scenograficznych stworzonych wcześniej w przedstawieniu *Opowieść o miłości, o drzewie i o tobie* (1996), przygotowanym przez Nosálka dla warszawskiej Lalki, a opartym na motywach starych japońskich baśni. Tu po raz pierwszy doszło do spektakularnej współpracy muzyka i scenografa (Pavla Hubički). Powstało coś, co Helebrand nazwał „brzmiącym teatrem” (*znějícím divadlem*). Centralnym elementem sceny było trzymetrowe drzewo, którego

---

siostrą Ivaną, bratem Jarosławem i naszym ojczymem. Cicha domowa dusza, kobieta zajmująca się domem od świtu do zmroku... Gdy słucham ludowej muzyki, nasuwa mi ona obrazy i wiersze w magicznej śląskiej gwarze, którą babcia śpiewała ze mną ludowe pieśni. Teraz jest w niebie” ([http://www.ineral.cz/helebrand/helebrand\\_cze.html](http://www.ineral.cz/helebrand/helebrand_cze.html)).

<sup>81</sup> R. Kipling, *Księga dżungli*, scenariusz: Jan V. Dvořák, przeł. Renata Chudecka, scen. Pavel Hubička, muz. Pavel Helebrand, Teatr Baj Pomorski, Toruń, premiera: 22.03.1998.



wydrążony pień pełnił funkcję pudła rezonansowego z czterema strunami. Na koniec przedstawienia struny jego korony zostały rozpięte między rogami sceny i połączone z dzwoneczkami z metalowych prętów o różnym stroju (C, F, G, c), które dźwięczały za dotykem aktorów. Pozostałe drzewa miały konary zbudowane z rur tworzących coś na kształt fletni Pana, dzięki którym powstawały melodie dopasowane do klimatu kolejnych scen. Aktorzy śpiewali i grali na tych drzewach i na *taiko*, wielkim japońskim bębnie, a także na dostrojonych małych dzwoneczkach i gongach, shamisenie (japońskim instrumencie strunowym), na tybetańskich misach i wielu innych instrumentach silnie łączących widowisko z tradycyjną muzyką japońską.

W pierwszej inscenizacji *Balladyny* w Opolskim TLiA (1996) Helebrand oparł się na muzyce wokalne – ariach i chórach. Fortepianowe allegro było odbiciem rytmu wierszy Słowackiego, solowa sopranowa aria – tajemnicy jeziora Gopła. Chór i potężna muzyka towarzyszyły wojnie i narodzinom dziecka Balladyny, zaś finałowy chorał okazał się głęboko poruszającym zakończeniem historii. Dla Pavla Helebranda muzyka jest specyficzną materią twórczą, którą potrafi dopasować do każdego teatralnego pomysłu, ale i do literackiego odniesienia.

Drugim muzykiem, którego Petr Nosálek sam zaprosił do współpracy i zrealizował z nim wiele inscenizacji, był Nikos Engonidis (Czech pochodzenia greckiego). Zaczynał jako muzyk, ale potem został aktorem w ostrawskim teatrze. Grał m.in. w przedstawieniu *Misterium drogi św. Wojciecha* w Opolu (greckiego mnicha – Nila, papieża Grzegorza V oraz kapłana i wodza pruskiego – Sicco), a także wspomagał artystyczny zespół, korygując fragmenty greckich tekstów, które pojawiły się w spektaklu.

W Polsce pojawił się najpierw w Katowicach, gdzie z Petrem Nosálkiem pracował przy realizacji przedstawienia *Śpiąca królewna* (1996). Inscenizację tę przeniósł później do Teatru Maski w Rzeszowie Marek Wit (2001, wznowienie: 2008). To otworzyło mu drogę do innych polskich teatrów. W 2000 r. był kompozytorem muzyki do przedstawienia *Mała Syrenka*, wyreżyserowanego przez Petra Nosálka w Teatrze Lalka w Warszawie. Warto dodać, że scenografem był wówczas także Pavel Hubička. W tym samym składzie pracował przy inscenizacji *Czarownicy z Altar* Kristiny Vlachovej w Teatrze Baj Pomorski w Toruniu (2001). Wreszcie w latach 2007–2008 rozpoczął współpracę z Simoną Chalupovą-Pěničkovą, realizując muzykę do *Stworzenia świata* w łódzkim Arlekinie i do *Ballad i romansów*, czyli

*czterech opowieści o miłości* w krakowskiej Grotesce. W pierwszym przedstawieniu wykorzystał muzykę graną na żywo, co spodobało się recenzentom, którzy podkreślali doskonałe aranżacje<sup>82</sup>. W drugim nawiązał do ludowych kultur, podkreślając nastrojowość przedstawienia. Ostatecznie jego muzyka i scenografia Lukáša Kuchinki zespoliły się w przedstawieniu, które okazało się lekkie, pastelowe, dowcipne – dalekie od polskiej tradycji realizacji tego typu romantycznych tekstów: „Czesi. Oni po prostu nie umieją katować ludzi ołowiem. Genetycznie nie mają szans na taplanie się w smolistych maziach”, pisał Paweł Głowacki<sup>83</sup>. Jak zatem widać, Nikos Engonidis od czasu pierwszej wspólnej realizacji z Nosálkiem zadołmowił się na polskich scenach.

Petr Nosálek był nie tylko dobrym aktorem lalkarzem, doskonałym inscenizatorem i reżyserem, ale także miał to szczególne wyczucie ludzi, które pozwala właściwie dobrać współpracowników. Potrafił dostrzec teatralną iskrę w młodych artystach, których zapraszał do współpracy i pozwalał im swobodnie się rozwijać. Pavel Helebrand wspomina, że pierwszy raz spotkał Nosálka w tramwaju. I od razu dostał propozycję napisania muzyki do spektaklu. Podobnie było z Nikosem Engonidisem, którego Nosálek usłyszał w jednym z ostrawskich klubów młodzieżowych, a niedługo potem Engonidis już realizował muzykę do przedstawień lalkowych w ostrawskim teatrze. Także scenograf Pavel Hubička został dostrzeżony przez Nosálka, kiedy jeszcze był studentem.

Dla Petra Nosálka najważniejsza była jakość przedstawienia, jego wartość treściowa i artystyczna. Dlatego ograniczał się do grupy współpracowników, z którymi dobrze się rozumiał i którzy zapewniali mu swego rodzaju twórczy komfort: „U scenografów cenię wrażliwość na temat, a zwłaszcza jakąś otwartość. Bo bardzo często trudno opowiedzieć słowami, o co mi chodzi, i bardzo liczę na rodzaj empatii czy wspólnego odczuwania pewnych tematów. Liczy się tu też profesjonalizm. Poza tym istotne jest coś takiego, co nazywam służbą. Rozumiem przez to umiejętność rezygnacji z egoistycznych własnych artystycznych celów na rzecz spójności przedstawienia. Reżyser, scenograf i kompozytor to musi być taka »święta trójca«. No i jeszcze jest dla mnie ważna cierpliwość. Ja długo pracuję nad koncepcją i potrzebuję częstych kontaktów i rozmów z moimi współpra-

<sup>82</sup> K. Golik, *Wesołe stwarzanie*, [www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wesole-stwarzanie.html](http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wesole-stwarzanie.html).

<sup>83</sup> P. Głowacki, *Ballady, czyli teatr*, „Dziennik Polski”, nr 274 online, 24.01.2008.

ownikami. Razem wielokrotnie dzwonimy do siebie, zmieniamy rozwiązania i poszukujemy innych – lepszych, aż znajdziemy takie, które nas zadowolają. Właśnie taka inspirująca współpraca jest w moim przekonaniu istotą twórczości teatralnej. W Polsce na przykład nie trafiłem na scenografa, który by potrafił tyle czasu poświęcić na jedną realizację teatralną. Za to z muzykami polskimi dobrze mi się pracuje”<sup>84</sup>.

I rzeczywiście, czeski reżyser coraz częściej zaczął zwracać się także do polskich kompozytorów. Do bielskiej wersji *Balladyny* muzykę robił Marcin Mirowski, a do *O mniejszych braciszkach św. Franciszka* i do *Tristana i Izoldy* – Piotr Klimek. Pochodzący ze Szczecina kompozytor jest reprezentantem młodszego pokolenia muzyków, jednak z ogromnym doświadczeniem (80 realizacji scenicznych). Jest także wysokiej klasy specjalistą współpracującym z polskimi i zagranicznymi uczelniami, wielokrotnie nagradzanym<sup>85</sup>. Zapytany, jakie znaczenie ma dla niego praca w teatrze dla dzieci, odpowiedział: „Jest najważniejsza na świecie. Nie ma bardziej bezkompromisowego, wymagającego, szczerego do bólu, a przy tym wdzięczniejszego w pozytywnym odbiorze widza niż młodzi i najmłodszy. Kiedy już nasiąknijemy życiowymi maskami, odczytamy się pretensjonalnych recenzji, uwikłamy się w towarzyskie sieci i społeczne kody zachowań – wytrzymamy każde artystyczne okropieństwo za cenę poprawności lub wzajemności. Dziecko wychodzi z widowni, kiedy jest nudno, głośno komentuje, kiedy ze sceny wieje kłamstwem i radośnie wsuwa chipsy, kiedy aktor nie potrafi utrzymać sceny. Stąd praca w teatrze dedykowanym dzieciom jest niezwykłym wyzwaniem i – każdorazowo – nieprzewidywalnym eksperymentem. To jest moja adrenalina”<sup>86</sup>. Wydaje się, że właśnie to poważne podejście do młodego widza stało się platformą porozumienia między polskim i czeskim twórcą. Nosálek mówił: „Piotr Klimek

<sup>84</sup> Rozmowa E. Tomaszewskiej z Petrem Nosálkiem z dn. 11.09.2011 r.

<sup>85</sup> Wykładowca kompozycji w Królewskim Konserwatorium w Hadze w 2003 r. oraz Uniwersytecie Sztuki w Zurichu w roku 2009. Stypendysta Towarzystwa Przyjaciół Szczecina, Burgemeester van Kolfschotenfonds, Fundacji Batorego, Stiftung Kulturfonds Berlin oraz Amsterdams Fonds voor de Kunst. Laureat Nagrody Artystycznej Miasta Szczecina za rok 2003. Laureat Nagrody Jury Bursztynowego Pierścienia za całokształt twórczości (2007). Brązowy Krzyż Zasługi (2008).

<sup>86</sup> Rozmowa z Piotrem Klimkiem *To jest moja adrenalina* przeprowadzona przez Ewę Świerżewską, [http://www.qlturka.pl/czytelnia,teatr\\_film,to\\_jest\\_moja\\_adrenalina\\_-\\_rozmowa\\_z\\_piotrem\\_klimkiem\\_tworca\\_muzyki\\_do\\_spektakli\\_teatralnych\\_dla\\_dzieci,11100.html](http://www.qlturka.pl/czytelnia,teatr_film,to_jest_moja_adrenalina_-_rozmowa_z_piotrem_klimkiem_tworca_muzyki_do_spektakli_teatralnych_dla_dzieci,11100.html).

to jest fantastyczny człowiek, doskonały muzyk, bardzo wykształcony. On jest już z innej, młodszej generacji, ale właśnie dlatego potrafi mi jakoś wskazać nowe drogi w muzyce, na przykład elektronicznej”<sup>87</sup>.

Jednak z polskich kompozytorów najbliższy Nosálkowi był Krzysztof Dzierma<sup>88</sup>, z którym zetknął się przy okazji pracy w Białymstoku i z którym łączyła go prawdziwa przyjaźń. Sam wspomina, że trochę obawiał się spotkania z człowiekiem, który był niezwykle popularny dzięki postaci księdza wykreowanej w filmie Jacka Bromskiego *U Pana Boga za piecem*. Gdy jednak doszło do spotkania, bardzo szybko znaleźli wspólny język. Odtąd wielokrotnie pracowali razem. Na Śląsku do ich wspólnych prac należą: *O Feliksie, który przyniósł szczęście* (2007), *Jak pingwiny arką popłynęły* (2009) oraz *Baśń o grającym imbryku* (2009) i *Czarnoksiężnik z krainy Oz* (2011).

16.06.2013 r. Petr Nosálek zmarł w Ostrawie, pozostawiając w polskim teatrze lalek puste miejsce, które trudno będzie zapełnić. Zostawił w Polsce wielu przyjaciół, którzy ze wszystkich stron przybyli, aby towarzyszyć mu w ostatniej podróży. Z inicjatywy Opolskiego Teatru Lalki i Aktora zorganizowane zostało także wspomnieniowe spotkanie, które pokazało, jak wyjątkowym i nietuzinkowym człowiekiem był Petr Nosálek, powszechnie lubiany i niezwykle wysoko ceniony przez wszystkich, którzy go znali, a także tych, którzy tylko znali jego przedstawienia. Niech zatem na koniec przywołane zostaną słowa Petra Nosálka, które – jak się wydaje – znalazły swoje spełnienie na polskich lalkowych scenach: „Moim największym marzeniem jest teatr, który harmonizuje i jednoczy jego twórców i odbiorców; aby wszystkie moje spektakle nie były tylko świetnymi konstrukcjami, ale miały jeszcze serce”<sup>89</sup>.

<sup>87</sup> Rozmowa Ewy Tomaszewskiej z Petrem Nosálkiem, *op. cit.*

<sup>88</sup> Krzysztof Dzierma, z wykształcenia kompozytor, na co dzień konsultant muzyczny w Białostockim Teatrze Lalek, aktor teatralny i pedagog na Wydziale Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Białymstoku. Jest twórcą muzyki do ponad 130 spektakli teatralnych w całej Polsce. Wielokrotnie nagradzany i wyróżniany.

<sup>89</sup> Cytat pochodzi ze scenariusza przygotowanego na wspomnieniowe spotkanie w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora, 26.10.2013 r.

# 4.

## Inni twórcy czescy

### 4.1. Josef i Jakub Kroftowie

Najśłynniejszym czeskim reżyserem, nazywanym nawet przez niektórych Brookiem teatru lalek, jest Josef Krofta z Hradca Králové. Jako dyrektor i reżyser teatru Drak wielokrotnie prezentował swoje inscenizacje na polskich festiwalach teatralnych. Był także kilkakrotnie zapraszany do współpracy. O jego słynnej inscenizacji *Don Kichota* w poznańskim teatrze lalek Marcinek w 1976 r. była już mowa. W zasadzie był on pierwszym Czechem, który zrealizował przedstawienie w polskim teatrze lalek.

W 2000 r. Josef Krofta został zaproszony przez ówczesnego dyrektora bielskiej Białaluki, Krzysztofa Raua do poprowadzenia warsztatów w ramach IV Międzynarodowych Kursów Mistrzowskich (18–25.08.2000). Był to chyba dobry moment, gdyż niedługo potem Krofta został zaproszony do realizacji przedstawienia we Wrocławskim Teatrze Lalek. W ten sposób 21.12.2003 r. odbyła się premiera *Snu nocy letniej* według Szekspira.

Adaptacja tekstu, dokonana przez Kroftę i Miroslava Klimę dla potrzeb wrocławskiej inscenizacji, daleka była od nabożnego szacunku dla angielskiego mistrza. Oddana w ręce kompozytora, Zbigniewa Karneckiego uzyskała dodatkowy, rockowy wymiar: „Właściwe stratfordzkiemu geniuszowi gadulstwo Karnecki zamknął w refrenach starych przebojów: od hitów The Animals, Black Sabbath, Cream po finałowe »Oh! Darling« The Beatles. I – perwersyjnie – razem z Kroftą, który akcję zredukował do absolutnego minimum, kazał wspominać widzom słowa tych piosenek”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> pl, *Spektakl dla dorosłych we Wrocławskim Teatrze Lalek*, „Gazeta Wyborcza”, Wrocław, 24.01.2004.

Właśnie oprawa muzyczna stała się jednym z dominujących elementów spektaklu, którego akcja, zgodnie zresztą z intencją autora, rozpada się na dwa światy: realny – to, co rozgrywa się w świetle słońca, i nierealny, rodzący się z nocnego mroku i szaleństwa. Doskonale, z lekkością i humorem zagrane przedstawienie budziło entuzjazm szczególnie młodej widowni. „Płat tkaniny unoszony na linach – ni to baldachim, ni to ekran. Kilka podestów. Tyle wystarczyło, by otwierać dziób z wrażenia lub parskać śmiechem. Wielka w tym zasługa zelektryfikowanych, bo świecących jak choinki elfów i kreacji Sławomira Przepiórki [Piszczala]”<sup>2</sup>. Jedynym zarzutem, jaki zaciążył nad tym błyskotliwym widowiskiem, była skrótowość wątków fabularnych, które dla nieznających sztuki Szekspira stawiały się zawiślane i niejasne. Wydaje się jednak, że młodzieży to wcale nie przeszkadzało, i tak bawiła się świetnie.

Niedługo po wrocławskiej premierze, 27.03.2004 r., doszło do kolejnej realizacji teatralnej Josefa Krofty – tym razem był to *Kopciuszek* w warszawskiej Lalce. Tekst Jana Vladislava – *Popelka* zrealizował Krofta już w 1975 r. w Draku. Było to zatem przypomnienie i odświeżenie w polskim wydaniu dawnych pomysłów, które okazały się nośne i znalazły wdzięczną publiczność. Liliana Bardijewska pisała: „Choć ta śpiewogra Josefa Krofty liczy sobie już blisko 30 lat, to warszawska inscenizacja ma w sobie świeżość i wigor”<sup>3</sup>, co potwierdziło jury dziecięce XI Międzynarodowych Toruńskich Spotkań Teatrów Lalek, które uznało spektakl Krofty za najlepszy dlatego, że stworzył małym widzom pełnię teatru. „Jest to bajka znana, ale dzięki nietypowej inscenizacji czekaliśmy z napięciem, co się zdarzy dalej” – mówili dziecięcy jurorzy<sup>4</sup>. Rzeczywiście, sprawdziła się teatralna machina, dzięki której centralnie ustawiona przeszkłona szafa zmieniała swoją funkcję. W zależności od potrzeb raz była meblem w salonie czy w pałacu, to znów wrotami lub salą balową; stół zmieniał się w paradny powóz, a poustawiane w rzędy krzesła – w konie udekorowane białymi kitami. Żywy plan aktorski dopełniony był strojnymi lalkami z porcelanowymi główkami, w stylu tych, jakie miały nasze prababcie, które animowane były na oczach widzów. Wszystko dopracowane: animacja, piosen-

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> L. Bardijewska, *Bal u mistrza*, „Gazeta Wyborcza” Stołeczna, nr 110, 12.05.2004.

<sup>4</sup> M. Kujawa, *Lalkowy geniusz przyłapany*, „Gazeta Pomorza i Kujaw. Nowości” nr 251, 25.10.2004.

ki, muzyka i scenografia. Nic dziwnego, że przedstawienie zebrało wiele nagród i tak bardzo się podobało.

W nowym sezonie 2012/13 stanowisko kierownika artystycznego Wrocławskiego Teatru Lalek, przez długi czas wakujące, zajął Jakub Krofta, syn sławnego Josefa. Czterdziestoletni reżyser, absolwent praskiej DAMU, reżyser radiowy (zrealizował ponad 200 słuchowisk) i twórca wielu spektakli o specyficznym języku teatralnym łączącym teatr lalek, teatr formy i klaunadę okazał się najlepszym kandydatem na to stanowisko. To już drugi taki przypadek w polskim teatrze, gdy kierownictwo artystyczne teatru powierza się Czechowi. Krofta wystartował w ogłoszonym przez Urząd Miasta konkursie w parze z Januszem Jasińskim<sup>5</sup> i okazało się, że ich propozycja prowadzenia legendarnej wrocławskiej sceny lalkowej oceniona została najwyżej. W ten sposób Janusz Jasiński został dyrektorem naczelnym WTL, a Jakub Krofta – artystycznym. A zatem współpraca czesko-polska, w dosłownym znaczeniu realizowana we Wrocławiu, weszła na nowy poziom.

Jakub Krofta nie jest teatralnym nowicjuszem – przez wiele lat był reżyserem i dyrektorem artystycznym Teatru Drak w Hradcu Králové, zastępując na tym stanowisku swojego ojca, pracował jako reżyser i pedagog za granicą (w USA, Wielkiej Brytanii, Australii, Hongkongu, Izraelu, Austrii, Danii, Finlandii, na Słowacji), wreszcie współpracował ze znanymi czeskimi teatrami dramatycznymi (Klicperovo divadlo z Hradca Králové, Ha-Divadlo z Brna, Divadlo na zábradlí z Pragi). Także w Polsce jest dobrze znany. W 1996 r. jego słynny spektakl *Umarli ze Spoon River* realizowany na podstawie wierszy Edgara Lee Mastersa w teatrze Dejvické divadlo był w programie Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej, o czym była już mowa. W 2006 r. Jakub Krofta rozpoczął współpracę z warszawskim teatrem Lalka, gdzie zrealizował dwa przedstawienia (J. Kainar *Złotowłosa* – 29.04.2006; K. Čapek *Daszeńka* – 2011) oraz brał udział w głośnym międzynarodowym projekcie artystycznym: *Jánošík Janosik* (2010), w który zaangażowani byli twórcy ze Słowacji, Pol-

---

<sup>5</sup> Janusz Jasiński jest absolwentem wrocławskiej Akademii Ekonomicznej i producentem wielu spektakli teatralnych oraz imprez artystycznych. W latach 2000–2006 pełnił funkcję dyrektora finansowego Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Dialog” Wrocław, a od 2006 do 2011 r. był zastępcą dyrektora Wrocławskiego Teatru Lalek.



ski i Czech<sup>6</sup>. W 2009 r. zrealizował przedstawienie *Wszystko, co lata, ma skrzydła* w Teatrze Guliwer w Warszawie, a w ostatnich dwóch sezonach współpracuje także z warszawskimi teatrami dramatycznymi (Antoni Libera *Madam* – Teatr Na Woli, 2012 oraz *Absolwent* wg Charlesa Webba – Teatr Narodowy, 2013). Nic zatem dziwnego, że artysta tak zadomowiony w polskim teatrze starał się o scenę, na której mógłby realizować własną wizję teatru dla dzieci. I tu należy zrobić zastrzeżenie. Jakub Krofta, jak przystało na przedstawiciela epoki postmodernizmu, nie lubi klasyfikowania form i adresatów teatralnych: „Jeśli spektakl jest po prostu dobry, widzowie w każdym wieku będą zadowoleni. W Teatrze »Drak« w Hradec Králové organizowaliśmy wieczorne przedstawienia dla dorosłych. Zawsze jestem pytany, czy będę robił spektakl lalkowy dla dorosłych, czy dla dzieci. Nie lubię takiego ścisłego rozgraniczenia. Z moimi współpracownikami zawsze robimy przedstawienie, które podoba się nam samym, odpowiada naszym gustom, dopiero potem szukamy dla niego adresata”<sup>7</sup>.

Wydaje się, że Krofta rzeczywiście lubi traktować motywy baśniowe dość swobodnie, używając ich jako przestrzeni swego rodzaju intelektualnej i formalnej gry, o czym świadczyła inscenizacja *Złotowłosej* w warszawskiej Lalce<sup>8</sup>. Motywy baśniowe przeniósł do świata talk-shaw, korzystając ze znaków kultury masowej. Telewizyjna estetyka, ostre, agresywne kolory, schematyczne zachowania budziły jednak wątpliwości nie tylko recenzentów, ale także widzów, którzy nie do końca rozumieli cudzysłów założony przez autorów tej realizacji: „Spektakl miał być, jak się zdaje, ironicznym komentarzem do świata sprowadzonego do jednego wymiaru, schematycznego i zbanalizowanego przez media. Ale czy tak właśnie odbierają go dzieci?”<sup>9</sup>. Pytanie to nabiera świeżości w świetle sytuacji tworzenia programu artystycznego przez nową dyrekcję Wrocławskiego Teatru Lalek.

<sup>6</sup> Autorzy: Josef Mokoš, Michał Walczak, Jakub Krofta; reżyseria: Ondrej Spišák, Łukasz Kos, Jakub Krofta; scenografia: Marek Zákostelecký, Adam Walny i Joanna Niemirska (kostiumy), Szilárd Boráros; muzyka: Eugen Gnoth, Dominik Strycharski, Jiří Vyšehliď; choreografia: Jarosław Staniek, Libuška Bachratá.

<sup>7</sup> M. Matuszewska, *Uwielbiam, kiedy gaśnie światło*, rozmowa z Jakubem Kroftą, „Gazeta Wrocławska” (wersja internetowa), Wrocław 17.09.2012.

<sup>8</sup> Reż. J. Krofta, scen. M. Zákostelecký, muz. P. Nazaruk, prem. 29.04.2006.

<sup>9</sup> Za: A. Rembowska, *Gdzie cudzysłów?*, „Teatr” 2006, nr 7–8, s. 99.



W zaproponowanym przez Kroftę i Jasińskiego programie warto zwrócić uwagę na cztery elementy. Po pierwsze, nowa dyrekcja chce wprowadzić do repertuaru współczesną dramaturgię poprzez zamawianie tekstów u polskich i zagranicznych pisarzy<sup>10</sup>. Po drugie, teatr otworzy swoją scenę dla reżyserów teatralnych z całego świata („Chcę im zaproponować współpracę, to może być ciekawe doświadczenie na styku z polską kulturą i sztuką”<sup>11</sup>). Ponadto nowy dyrektor planuje zorganizować cykl czytania bajek i sztuk teatralnych dla dzieci oraz kontynuować działalność letniej sceny, czyli wystawiać sztuki przed teatrem w Parku Staromiejskim, a także ożywić wędrowną scenę – Bajkobus. Ostatnie propozycje wskazują na próby wyjścia poza mury teatru i zwrot w kierunku promocyjno-edukacyjnym. Dodatkowym elementem jest deklarowana chęć współpracy z Wydziałem Lalkarskim PWST we Wrocławiu i zaproszenie do współpracy studentów i absolwentów tej uczelni. Zresztą właśnie powstaje przedstawienie dyplomowe *Pessoa* w reżyserii Bronislava (Braňo) Mazúcha, ze scenografią Jana Polívki i kostiumami Jítki Pospisilovej (premiera w lutym 2014 r.), a zatem współpraca polsko-czeska rozwija się i intensyfikuje. Odbiciem tej sytuacji jest także nowy repertuar Wrocławskiego Teatru Lalek. Po roku działalności nowego dyrektora artystycznego odbyło się kilka premier, które realizują przede wszystkim pierwszy punkt artystycznego planu – wprowadzają na scenę nową dramaturgię: *Pacan – historia o miłości* Marii Wojtyszko, *Z docieków nad życiem płciowym* Pawła Aignera według książki doktora Stanisława Kurkiewicza *Psychika młodzieży żeńskiej* oraz *Wąż* Marty Guśniewskiej, przedstawienie, które wyreżyserował Marek Zákostelecký. Jeśli dodamy premierę *Guliwera w Krainie Olbrzymów* wg Swifta zrealizowaną dla Bajkobusa (8.08.2013) przez czeskiego reżysera Braňo Mazúcha, ze scenografią Jana Polívki, muzyką Vratislava Šrámka i choreografią Števo Capko, to okaże się, że drugi punkt artystycznego programu nowej dyrekcji realizuje się przede wszystkim poprzez zapraszanie do współpracy czeskich twórców, którzy zaczynają dominować we wrocławskim teatrze. Nie do końca jest jednak jasne, w jakim stopniu wpłynie to na polski teatr i jaki kierunek rozwoju teatr ten przyjmie pod dyrekcją Czechów.

<sup>10</sup> eb, *Nowi ludzie w Teatrze Lalek*, <http://www.rp.pl/artykul/932451.html>, Wrocław, 11.09.2012.

<sup>11</sup> M. Matuszewska, *Uwielbiam...*, op. cit.

Pierwszą premierą, którą zrealizował sam Jakub Krofta, był spektakl: *Pacan – historia o miłości* (24.11.2012). Powstał on we współpracy ze scenografką, Zoją Zubkovą i choreografką – Libuśą Bachratą ze Słowacji oraz Czechem, Vratislavem Šrámkem, który był autorem muzyki do tego spektaklu. To historia porzuconego psa Pacana, który trafia do schroniska dla zwierząt. Tam poznaje charcicę afgańską – Księżniczkę i zakochuje się. Dzięki tej miłości z kanapowego kundla z lekką nadwagą zamienia się w twardziela, który nie tylko potrafi stawić czoła samotności, ale także walczyć o wypełniające go uczucie. Oczywiście Pacan wygrywa, bo happy end jest wpisany w strukturę tekstu adresowanego do dzieci od lat 6 wzwyż, choć – jak zastrzega Krofta: „Bardziej interesują nas pytania niż gotowe odpowiedzi”. Przedstawienie miało interesującą oprawę scenograficzną – świat ludzi był czarno-biały, a świat psów niezwykle kolorowy: „z wdziękiem noszą fantazyjne kostiumy. Ograniczona paleta barw w pierwszym wypadku to zamierzony zabieg – tak nas widzą nasi czworonożni przyjaciele. Z kolei stylizacja scenicznych zwierząt trochę na hipisów, trochę na uliczne niebieskie ptaki podkreśla podobieństwo schroniska dla zwierząt do przytułku dla bezdomnych”<sup>12</sup>. Jednak nie ma tu bezpośrednich nawiązań formalnych do zwierząt – wszystko grane jest w „żywym planie” aktorskim ledwie w kilku momentach dopełnionych lalkami ludzi (!). Jest to jak najbardziej w zgodzie z teatralnym myśleniem Krofty, który po premierze mówił: „[lalki] potrafią zagrać wszystko, ale niekoniecznie psychologiczne niuansy, więc tym razem stawiamy na aktorów”<sup>13</sup>. Należy na to zwrócić uwagę, gdyż jest to prawdopodobnie jedna z podstawowych cech twórczości Jakuba Krofty, o czym świadczą także poprzednie polskie premiery. Zapytany o łączenie „żywego” aktora z lalką w budowaniu postaci scenicznej, mówi: „To nie jest żadna nowość, połączenie istniało już pod koniec lat 50. zeszłego wieku. Dziś, używając lalek w swoich spektaklach, muszę mieć do tego ważny artystyczny powód. Jeśli go nie ma, po prostu nie używa się lalek. Posługiwanie się lalkami tylko dlatego, że na froncie budynku jest napisane »teatr lalek«, to trochę za mało”<sup>14</sup>. Wydaje się, że pobrzmiewa tu nowa koncepcja „teatru

<sup>12</sup> M. Piekarska, *O psie, który zgubił pana, Pacana pokażą w teatrze*, <http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,12901919.html#ixzz2nXihsyKR>.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> M. Matuszewska, *Uwielbiam, kiedy...*, *op. cit.*

alternatywnego”, która zdominowała praską Akademię i spowodowała, że pojęcie „teatr lalek” uznano za archaiczne i zepchnięto do defensywy. Mamy zatem kontynuację „walki o lalki” sprzed niemal 50 lat, ale w zupełnie nowym, postmodernistycznym kostiumie, gdzie aktor i lalka zajmują odwrotne pozycje. Myślenie to jest bliskie także polskiemu wydziałom lalkarskim, więc nie dziwi fakt niemal entuzjastycznego przyjęcia nowej linii programowej we Wrocławiu.

Jednak czy nowa dyrekcja WTL rzeczywiście pójdzie drogą postmodernistycznej dekonstrukcji, poszukiwań w ramach tzw. trzeciej formy, opierając się na współczesnej dramaturgii, będziemy mogli ocenić dopiero za jakiś czas.

#### 4.2. Miroslav Vildman

Teatr Lalek Banialuka już od lat 50. utrzymywał artystyczne stosunki z Teatrem Lalek w Ostrawie. Poza kontaktami prywatnymi i spotkaniami w czasie kolejnych edycji Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek zdarzały się często gościnne występy za południową granicą. Wprawdzie lata 80. były czasem znacznego ochłodzenia stosunków polsko-czechosłowackich, zwłaszcza na terytorium Zaolzia, to jednak po przemianach politycznych w obu krajach sytuacja znowu się poprawiła. Stąd w roku 1990 w Teatrze Lalek Banialuka w Bielsku-Białej pojawił się jeden ze słynniejszych czeskich reżyserów lalkowych, Miroslav Vildman. Postać niezwykle barwna, należąca do grona artystów, którzy stworzyli nowe oblicze współczesnego czeskiego teatru lalek. Z końcem lat 80. został on dyrektorem Teatru Lalek w Ostrawie i od razu nawiązał kontakt z bielskim teatrem. Zaproszony przez ówczesnego dyrektora Banialuki, Jerzego Zitzmana, zrealizował przedstawienie *O Rumcajsie rozbójniku* (4.11.1990). Lalki według projektu Radka Pilařa, wiernie odtwarzające postaci z popularnej telewizyjnej kreskówki, zostały sprowadzone z Ostrawy. Dekoracje zaprojektowała Ewa Pietrzyk. Muzykę również zapożyczono z czeskiej wersji tego przedstawienia, a kompozytorem był Miloš Pospíšil. Przedstawienie jednak nie należało do specjalnie udanych. Zarzuty dotyczyły zarówno koncepcji, jak i jej realizacji. Najpierw scenariusz, zmontowany z fabularnych epizodów – jak pisze Magdalena Legendź – „niekoniecznie

ulubionych”, robił wrażenie udratyzowania „na siłę”, bez punktu kulminacyjnego. W inscenizacji nie znaleziono spójnej koncepcji – żaden z twórców nie forsował swoich pomysłów. Wreszcie: „na porażkę złożyły się nie najlepsze warunki głosowe, powodujące niesłyszalność niektórych tekstów piosenek, nieciekawe, »od niechcenia« namalowane dwustronne plansze, stanowiące jedyny element scenograficzny oraz kiepska (bez zaskakujących efektów) gra światła”<sup>15</sup>. Mimo wszystko spektakl przyciągał widownię nie tylko znanym tytułem, ale także optymistyczną wersją świata, zabawą, które jednak zmuszały do myślenia.

Niecałe pół roku później Miroslav Vildman wyreżyserował kolejną polską premierę, tym razem w Opolu. Było to oryginalne widowisko oparte na książce Kiplinga, a zatytułowane *Mowgli* (28.04.1991). I tym razem współpracownikami byli twórcy czescy: Vacláv Kábrt, scenograf i Pavel Helebrand, kompozytor, który w ten sposób po raz pierwszy zaprezentował swój talent polskiej publiczności. Odtąd jest stale obecny w polskim teatrze, głównie jako współpracownik Petra Nosálka, ale nie tylko. A ponieważ także obecność Nosálka w pewnym stopniu zawdzięczamy Vildmanowi, okazuje się, że postać ta ma dla polskiego teatru na Śląsku znaczenie szczególne. Niestety, Miroslav Vildman niedługo po premierze opolskiej zmarł, pozostawiając jednak po sobie wiele ciepłych wspomnień u widzów, u aktorów, z którymi pracował, i u wszystkich, którzy go poznali.

### 4.3. Jan Polívka

Z końcem lat 90. XX w. Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w Krakowie, Wydziały Zamiejscowe we Wrocławiu znacznie rozszerzyła swoją działalność, otwierając się na współpracę z innymi uczelniami. Były to przede wszystkim uczelnie wrocławskie (Akademia Muzyczna i Akademia Sztuk Pięknych), choć nie tylko. Jedną z podstawowych form współpracy międzyuczelnianej była realizacja wspólnych przedsięwzięć teatralnych. Na tym polu spotykali się młodzi aktorzy, artyści plastycy projektujący oprawę plastyczną realizowanego przedstawienia

<sup>15</sup> M. Legendź, *Trzepak i guma do żucia*. W: *Z notatek po ciemku. Teatry w Bielsku-Białej po 1989 r.*, Bielsko-Biała, Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego, 2014, s. 22–23.

oraz muzycy komponujący muzykę. Spektakle potem prezentowano szerzej publiczności. Jednocześnie Wydział Lalkarski wrocławskiej PWST od lat utrzymywał bliskie kontakty z europejskimi uczelniami i instytucjami kultury, m.in. z Divadelni Fakulta Akademii Muzických Umeni w Pradze, czyli słynnym DAMU. Od 2002 r. krakowska PWST, a co za tym idzie, także jej zamiejscowe wydziały we Wrocławiu, przystąpiły do programu Erasmus, który wchodzi w skład europejskiego programu Sokrates i wspiera wymianę między uczelniami, umożliwiając studentom wyjazdy zagraniczne.

Dzięki realizacji międzynarodowych projektów w 2003 r. do Wrocławia przyjechał Jan Polívka, wówczas student praskiej Akademii na Wydziale Scenografii. Realizował on we Wrocławiu scenografię do przedstawienia dyplomowego *Masakra* (reż. Martin Kukučka i Lukáš Trpišovský), którego premiera odbyła się 6.12.2003. Już w niecały rok później pracował w Teatrze Lalek Guliwer w Warszawie, przygotowując scenografię do przedstawienia *Śpiąca królewna* (reż. Konrad Dworakowski, prem. 16.10.2004). W roku 2005 był autorem aż pięciu teatralnych scenografii: do spektaklu *Verklärte Nacht* Michała Bajera w Teatrze Polskim we Wrocławiu (1.04.), do widowiska Radosława Chabowskiego *Aksamitka, córka diabła* wg Gripariego w Teatrze im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie (5.06.), do przedstawienia plenerowego Małgorzaty Dwornik *Jak Liczyrzepa ze Skarbnikiem* w TLiA w Wałbrzychu (5.06.), do spektaklu w reżyserii Roberta Czechowskiego *Sen Podszewki* wg Szekspira w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie (14.10.) oraz do wyreżyserowanej przez Artura Tyszkiewicza *Iwony, księżniczki Burgunda* Gombrowicza w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (18.11). Już te kilka przykładów pokazuje nie tylko płodność czeskiego scenografa, ale także różnorodność podejmowanych artystycznych zadań, otwartość na różne propozycje i niezwykłą mobilność. W 2006 r. uzyskał on dyplom DAMU, jednocześnie realizując w Polsce dziewięć premier, w tym cztery w teatrach lalkowych: we Wrocławiu, Białymstoku, Lublinie i Opolu. Od 2007 do 2011 r. Jan Polívka pracował przy 30 premierach jako scenograf, projektant kostiumów, charakteryzacji i lalek oraz jako reżyser światła. Jego prace związane są z aż 25 polskimi scenami dramatycznymi i lalkowymi. Jego udział w polskich produkcjach teatralnych jest naprawdę poważny.

Stosunkowo często Polívka współpracuje z Teatrem Lalki i Aktora w Wałbrzychu, gdzie był współtwórcą sześciu spektakli. Jak się wydaje, jego ulubionym reżyserem lalkowym jest Mariola Ordak-Świątkiewicz, dla której przygotował scenografię do *Baśni o Rycerzu bez Konia* Marty Guśniowskiej (Opole, 07.05.2006), *Szklanej góry* Bogumiły Rzymskiej (Wałbrzych, 08.09.2007), *Wariata i zakonnicy* Witkacego (Wałbrzych, 27.09.2008), *Alicji w krainie czarów* Carrolla (Wałbrzych, 24.04.2010) i *Balladyny* Słowackiego (Wałbrzych, 5.11.2010).

W *Alicji w krainie czarów* (Wałbrzych, 2010) Jan Polívka wprowadził „kwadratowy stelaż pokryty białym, pociętym w drobne paseczki materiałem. W ten sposób tam, gdzie raz widzimy gładką, solidną ścianę, nagle pojawia się i zamyka otwór. A najmłodsza część widowni otwiera buzie ze zdumienia, widząc przenikanie przez ścianę”<sup>16</sup>. Białe ekrany były także przestrzenią projekcji filmowej, która nadawała inscenizacji surrealny wymiar, jak w scenie początkowej, w której Alicja spada w głąb króliczej nory najpierw w dół, ale potem „projekcja przenosi się na sufit i Alicja spada nadal, tylko że wbrew prawom ciężenia”<sup>17</sup>. Multimedialność jest także obecna w scenach, których Alicja rośnie bądź maleje, również „w całości filmowa jest postać zaczarowanego Kota, rozpluwającego się w powietrzu z przerażająco ludzkim uśmiechem. (...) Każda ze scen olśniewa feerią barw i świateł, zachwyca oryginalnością kostiumów”<sup>18</sup>. Jak pisze inna recenzentka: „Imponują jakby przepołowione kostiumy dla pary królewskiej, które zmieniają się w zależności od tego, którym bokiem do widowni są zwrócenie aktorzy”<sup>19</sup>. Indywidualność postaci podkreślała także charakterystyka twarzy aktorów. Całość robiła ogromne wrażenie na widzach zarówno małych, jak i starszych.

Zupełnie inne środki wykorzystał Polívka w inscenizacji *Balladyny*, co oczywiście wiązało się z oryginalną koncepcją reżyserską Marioli Ordak-Świątkiewicz. Akcję utworu Słowackiego umieściła bowiem w szpitalu dla obłąkanych, jakby w nawiązaniu do słynnej sceny z *Kordiana*. To tam, w klaustrofobicznie zamkniętej przestrzeni, tytułowa bohaterka wciąż

<sup>16</sup> A. Jurczyk, *Wielka przygoda Alicji w krainie dziwów*, „Tygodnik Wałbrzyski”, 26.04.2010.

<sup>17</sup> *Loc. cit.*

<sup>18</sup> K. Augustyniak, *Znajdź w sobie dziecko*, „Dziennik Teatralny”, Wrocław, 13.01.2011.

<sup>19</sup> A. Jurczyk, *Wielka...*, *loc. cit.*

przeżywa własne zbrodnie. Inscenizatorka wraz ze scenografem sięgają po wiele współczesnych odniesień. Tu także wprowadzono projekcje – retrospekcje i wizualizacje pogłębiały wrażenie snu na jawie. „Scena przypomina szpitalny pokój bez klamek, z łóżkiem na kółkach i przeszklonymi szafkami. Ruchoma tylna ściana pokoju przesuwa się ukazując wielki ekran, na którym wyświetlane będą filmowe quasi-projekcje świadomości głównej bohaterki”<sup>20</sup>. Niektóre sceny odegrane zostały przy użyciu lalek, które pełnią w spektaklu funkcję alter ego postaci scenicznych – ruch lalki jest odpowiednikiem działania żywego aktora i odwrotnie. „Lalki przedstawiające Alinę, Balladynę, ich matkę oraz Kirkora są pokraczne i przerażające. Mają wielkie usta i zęby, z oczu spływają im krwawe łzy. (...) Grozę potęguje jeszcze gra światła i cieni, kilkakrotnie zapada zupełna ciemność”<sup>21</sup>.

Kostiumy doskonale dobrane do poszczególnych postaci – „nie sposób nie zwrócić uwagi na ten najdziwniejszy i wielce zmysłowy – Goplany – co jeszcze bardziej uwypukla rolę postaci, przez którą powstało wielkie zło!”<sup>22</sup> Słudzy Goplany, Skierka i Chochlik, w tej inscenizacji przybierają postać pielęgniarzek w zielonych fartuchach – „Noszą na sobie krwawe znamiona, podobnie jak Goplana, ubrana w zakrywającą twarz skórzaną maskę. Nawet przemiana Grabca w drzewo polega na wtłoczeniu mężczyzny w kaftan bezpieczeństwa”<sup>23</sup>.

Tak oto kanoniczny tekst literatury polskiej został przełożony na język „psychologicznego thrilleru” z odwołaniami do plag współczesności, takich jak przemoc czy narkotyki. Przedstawienie adresowane do młodzieży poruszało, a nawet przerażało spotworniałym mechanizmem zdobywania władzy za wszelką cenę.

Plastyczne wizje Jana Polívki stanowią zwykle doskonale dopełnienie koncepcji reżysera i zawsze zostają zauważone przez recenzentów. Na przykład o scenografii do *Ferdynanda Wspaniałego* według Ludwika Jerzego Kerna w reżyserii Lucyny Sypniewskiej (Bielsko-Biała, 2008) pisano: „Pomysłowa, wielofunkcyjna scenografia Jana Polívki, która daje

<sup>20</sup> K. Augustyniak, *Psychoza według Słowackiego*, „Dziennik Teatralny”, Wrocław, 26.11.2010.

<sup>21</sup> *Loc. cit.*

<sup>22</sup> K. Smerd, *Takiej „Balladyny” nie znamy*, „Tygodnik Wałbrzyski”, 9.11.2010, nr 45.

<sup>23</sup> K. Augustyniak, *Psychoza...*, *loc. cit.*



możliwość dowolnego kształtowania przestrzeni scenicznej, pozwala uwierzyć, że przygoda Ferdynanda mogła rozegrać się całkiem współcześnie, tuż obok każdego widza; kolorowa i wysmakowana, pełna bajkowych, zabawnych rekwizytów i lalek przenosi w świat dziecięcych fantazji i wzruszeń<sup>24</sup>. Wydaje się, że cechy te charakteryzują większość scenografii Polívki. Ich funkcjonalność dopasowująca przestrzeń do wizji reżysera, jednocześnie prostota konstrukcyjna i atrakcyjność wizualna, są pożądane przez wielu inscenizatorów, stąd pewnie duża popularność czeskiego scenografa.

#### 4.4. Libor Štumpf

W Zdrojowym Teatrze Animacji w Jeleniej Górze 7.02.2010 r. zrealizowano premierę przedstawienia *Piotruś i wilk* wg bajki symfonicznej dla dzieci na głos recytujący i wielką orkiestrę symfoniczną Sergiusza Prokofiewa. Utwór, który miał przybliżyć dzieciom piękno muzyki symfonicznej, stał się niezwykle popularny i był inscenizowany wielokrotnie w różnych formach – od baletu, przez teatr lalek, po film. W Jeleniej Górze wyreżyserował *Piotrusia i wilka* Libor Štumpf, czeski aktor, reżyser, założyciel teatru Ahoj z Chrudimia. Teatr ten, istniejący od 1988 r., gra przede wszystkim dla dzieci. Posługuje się klasycznymi marionetkami i pacynkami, ale także realizuje przedstawienia w popularnej w Czechach formie czarnego teatru. Libor Štumpf jest także założycielem prywatnego Muzeum Czarnego Teatru w Chrudimiu. Nic więc dziwnego, że właśnie tę technikę zastosował do opowiedzenia historii Piotrusia, który z pomocą przyjaciół, Ptaszka i Kotka, pokonuje złego Wilka.

Realizacja była efektem wcześniejszych kontaktów z działaczami kultury regionu jeleniogórskiego. Zwłaszcza ważne było spotkanie z Łukaszem Dudą, pracownikiem Jeleniogórskiego Centrum Kultury, twórcą Teatru Odnalezionej i inicjatorem Festiwalu Teatrów Awangardowych, wybranym w plebiscycie „Gazety Wrocławskiej” osobowością roku 2010. Wspólnie zrealizowali kilka projektów warsztatowo-teatralnych, jak: *Skok w Blok* (sierpień 2009), realizowany na podwórkach dużych skupisk

<sup>24</sup> Z materiałów reklamowych Teatru Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana w Bielsku-Białej.



mieszkaniowych na terenie całej Jeleniej Góry, czy *Wieża Pełna Lalek Czarnego Teatru* (czerwiec 2011). W Oleśnicy zrealizowano *Wędrowny Jarmark Bajek* (08–13.08.2011). W Chrudimiu Teatr Ahoj zorganizował imprezy z udziałem polskich artystów, jak na przykład Česko-polský festiwal loutek (Polsko-Czeski Festiwal Lalek) w listopadzie 2011 r.

W ten sposób współpraca polsko-czeska otrzymała jeszcze jeden wymiar – łączący zawodowe i amatorskie działania teatralne prywatnych zespołów z działalnością animacyjno-edukacyjną.

# 5.

## Marián Pecko

Pierwsze kontakty Mariána Pecko z Polską łączyły się z otwarciem granic po aksamitnej rewolucji 1989 r. Będąc kierownikiem artystycznym teatru lalek w Bańskiej Bystrzycy – Bábkové divadlo na Rázcesti (Teatr Lalkowy na Rozdrożu), otrzymał zaproszenie na Ogólnopolski Festiwal Teatrów Lalek w Opolu jako obserwator. Tam poznał Wojciecha Szlachowskiego z Białostockiego Teatru Lalek i Joannę Rogacką z warszawskiej Lalki. Nawiązane tam znajomości i kontakty zaowocowały późniejszą współpracą.

Jednocześnie po rozpadzie Czechosłowacji (01.01.1993) także Festiwal „Bábkarská Bystrica” zmienił nieco swoją formułę, przyjmując spotkania lalkarskie państw Europy środkowej jako dominantę swojej działalności. W ten sposób na festiwal do Bańskiej Bystrzycy zaczęły przyjeżdżać także polskie zespoły.

Tak nawiązały się kontakty z Warszawą, gdzie w 1995 r. słowacki reżyser zrealizował przedstawienie *Mr Scrooge* wg scenariusza Ivety Škripkovej napisanego na podstawie opowiadania Dickensa. W ten sposób do Białegostoku trafił także Marián Pecko, gdzie z kolei wyreżyserował spektakl *Cyrano de Bergerac* (1996) Rostanda. Było to również początkiem dłuższej współpracy teatrów z Białegostoku i Bańskiej Bystrzycy: „Wojciech Szlachowski reżyserował u nas »Don Juana albo miłość geometryczną« Maxa Frischa. Później BTL zorganizował u siebie przegląd naszych przedstawień, a następnie my zorganizowaliśmy przegląd przedstawień BTL-u. Współpracę tę miał wieńczyć wspólny projekt, to już nam nie wyszło...”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Z. Głowacka, *W teatrze ważny jest człowiek*, rozmowa z Mariánem Pecko, „Teatr Lalek” 2008, nr 2–3, s. 56.

Kontakty z teatrem białostockim i sukcesy spektakli Pecko zaowocowały także zaproszeniem go do realizacji przedstawienia dyplomowego studentów białostockiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Warszawie. W ten sposób powstało widowisko *Ślepcy* Maeterlincka. Parę lat później poprowadził ze studentami warsztaty teatralne *Kicz w sztuce aktorskiej*.

Marián Pecko jest reżyserem z ogromnym doświadczeniem, którego nabywał przez ponad 30 lat. Należy do praktyków teatralnych, którzy znają teatr od podszewki: „Jestem z teatrem związany od 17 roku życia. (...) Pracowałem w teatrze dramatycznym w Żylinie i jako dyrektor, i reżyser, i akustyk, i maszynista sceny, i menadżer, i sprzątający...”<sup>2</sup> Przez te wszystkie lata uformował własny styl, który bez wahania zaliczyć można do nurtu inscenizacyjnego. Mimo iż podkreśla prymarne znaczenie aktora, jego przedstawienia są wielotworzywowe, w doskonały sposób łączą różne środki wyrazu i różne konwencje: „Nie lubię pracować czysto, lubię, jak style się przeplatają, nakładają na siebie. Nie lubię rodzajowej przejrzystości, preferuję przemieszanie, a nawet walkę gatunków. W teatrze A + B to nigdy nie jest AB. A + B zawsze rodzi C. Zderzenie dwóch jakości prowadzi do powstania trzeciej, kolejnej, innej, często zaskakującej i przez to ciekawej – a ja uwielbiam ten melanż”<sup>3</sup>. Choć ostatecznie zainstalował się w teatrze lalek, mówi: „Lalka to jednak dla mnie tylko kolejna możliwość, środek teatralny, za pomocą którego mogę rozmawiać z widzem”<sup>4</sup>.

### 5.1. Inszenizacje bielskie

Doskonałą ilustracją słów słowackiego reżysera może być widowisko *Mr Scrooge*. Realizacja z warszawskiej Lalki okazała się niezwykle udanym przedsięwzięciem. Pewnie dlatego zamówiły ją także śląskie teatry: Baniałuka z Bielska-Białej (2001) i Opolski Teatr Lalki i Aktora im. A. Smolki (2005). Oba przedstawienia stały się teatralnymi hitami i zostały wyróżnione prestiżowymi nagrodami Złotej Maski dla najlepsze-

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 58.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 57.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

go spektaklu w województwie śląskim: przedstawienie bielskie w 2001, a opolskie w 2005 r.

W Bielsku-Białej dyrektorem był wtedy Piotr Tomaszuk, który zadzwonił do Bańskiej Bystrzycy z bardzo konkretną propozycją – aby Marián Pecko zrealizował warszawską inscenizację *Mr Scrooge* w Banialuce: „To było dla mnie trochę szokujące, bo u nas, na Słowacji, nigdy się nie spotkałem z czymś takim, aby realizować dwa razy to samo przedstawienie w różnych teatrach<sup>5</sup>. Proponowałem coś innego, albo ten tekst Dickensa, ale inaczej zrobiony. Jednak Tomaszuk chciał dokładnie to samo. I tak mnie jakoś przekonał, że zrobiłem w Bielsku ten klon. Potem przekonałem się, że w Polsce to jest sytuacja zupełnie normalna. To jest duży kraj, nie to co Słowacja”<sup>6</sup>.

Historia nikczemnika Scrooge’a została przez twórców opowiedziana w niezwykle atrakcyjny i widowiskowy sposób. Celowo mówię „twórców”, gdyż sukces tego spektaklu był efektem wprost perfekcyjnego zgrania adaptacji literackiej, wizji plastycznej, muzyki i gry aktorów. Tym, kto zapanował nad wszystkimi warstwami niezwykle teatralnej inscenizacji, był oczywiście Marián Pecko. W przedstawieniu przywoływane przez samego Dickensa duchy minionych, obecnych i przyszłych świąt Bożego Narodzenia zaprezentowane zostały w rozmaitych teatralnych konwencjach – teatryku parawanowego, wodewilu i komedii dell’arte – tworząc zaskakujący, zmieniający się na oczach widzów świat. Niczym w przegodach Alicji z Krainy Czarów świat ów maleje lub rośnie w zależności od

<sup>5</sup> Na Słowacji istnieje tylko pięć państwowych scen lalkowych, a terytorium państwa stanowi mniej niż 1/6 powierzchni Polski, a zatem realizacja tej samej inscenizacji w różnych teatrach byłaby absurdem. I rzeczywiście zjawisko przenoszenia przedstawień z teatru do teatru w zasadzie nie występuje. Niemniej, sam Marián Pecko wielokrotnie realizował w Polsce inscenizacje, które wcześniej wyreżyserował w swoim teatrze w Bańskiej Bystrzycy (*Cyrano de Bergerac*, *Podróże Guliwera*, *Tajemnicze dziecko*). Nieco inaczej sprawa wygląda w Czechach, gdzie realizacje tego samego tekstu w różnych teatrach przez tego samego reżysera zdarzają się. Przykładem może być słynna inscenizacja *Kytice* (*Bukiet*) Nosálka. Zdarzało się także niejednokrotnie przenoszenie pomysłów inscenizacyjnych z Czech do Polski, np. nagrodzony spektakl *Król Jeleń*, a także przedstawienia *Tezeusz i Ariadna* czy *Alkasin* i *Nikoleta* Karela Brožka czy *O rudej lisicy i ognistym ptaku*, *Alkasin* i *Nikoleta* Petra Nosálka. Było jednak i odwrotnie, Nosálek przenosił inscenizacje z Polski do Czech, np. *Arlekin* i *Kolombina* czy *Przygody malutkiej czarownicy*.

<sup>6</sup> Rozmowa E. Tomaszewskiej z Mariánem Pecko, z dn. 26.01.2011 r.

potrzeb, budząc zdumienie i zachwyt publiczności, która od początku do końca śledzi akcję z niesłabnącym zaangażowaniem. Tę teatralną, zmieniającą się przestrzeń zaprojektował Ján Zavarský, a dopełniła ją bogatym detalem i rewelacyjnymi kostiumami Eva Farkašová. Trzecim elementem była muzyka Róberta Mankovecký'ego i świetne piosenki do tekstów Wojciecha Szlachowskiego, wspaniale wykonane przez zespół aktorów, i to zarówno w Bielsku-Białej, jak i później, w Opolu. Pecko nadał całości rytm i lekkość, nie zapominając jednak o wzruszających momentach tworzących kontrapunkty dla pełnych humoru scen z cyrkowymi akcentami. Nie zapomniał także o dickensowskim morale, który jednak nie raził dydaktyzmem ani sentymentalizmem.

Historię opowiadają, pojawiający się na wstępie, nadnaturalnych rozmiarów (dzięki ukrytym pod sukniemi koturnom) aniołowie – „z jednym skrzydłem, w dodatku przekrzywionym, nie bardzo wiedzą, jakim językiem mają mówić, kojarzą się raczej z konferansjerami z cyrkowego show. (...) Jak na cyrk przystało, aniołowie wyciągają, niczym króliki z kapelusza, kolejne rekwizyty. Nie mogło zabraknąć zatem szczudeł, wrotek ani monocykla. (...) Tytułowy bohater występuje na zmianę – a czasem nawet równocześnie – w żywym planie bądź jako lalka animowana przez anioły. (...) Również deski teatryku pęcznieją w identyczną scenę dla aktorów – tancerzy i śpiewaków operetkowych, natomiast koturny aniołów okazują się miniaturowymi meblami Scrooge'a – marionetki”<sup>7</sup>.

Te wszystkie zabiegi wzbudzały zachwyt i pełne niedowierzania pomruki publiczności. Ale słowackiemu reżyserowi udało się coś więcej – opowiedział bowiem historię człowieka, niedoskonałego, grzesznego, czasem złego, ale też godnego współczucia, bo żyjącego bez miłości, nieszczęśliwego i samotnego. Jego Scrooge w życiu kieruje się hasłem: „Mieć pieniądze, nie być gorszym! – to cel początkowy, jednak w krótkim czasie pieniądze same w sobie stały się głównym celem. Ludzie – o ile nie przynoszą zysków – nie mają żadnej wartości. Czy nie przypomina to ludzi, którzy nas otaczają? A może nas samych? Bezustanna pogoń za pieniądzem sprawia, że sami siebie łapią (łapiemy?) w pułapkę, z której trudno się wydostać. Mało tego, czasem trudno – jak uczy historia Scrooge'a – za-

<sup>7</sup> A. Nycz, „Dziennik Teatralny”, Katowice, 16.01.2008.

uważyć, że się w niej jest”<sup>8</sup>. Tak postać odrażającego sknery, który w wigilijną noc staje się człowiekiem, okazuje się nam bliska i bardzo współczesna. Obok niezwyklej widowiskowości to chyba okazało się kluczem do sukcesu przedstawienia”<sup>9</sup>.

I tak forma i treść spotkały się na teatralnej scenie, wywołując entuzjazm widzów, którzy śmiali się i płakali, a potem opuszczali teatr zdecydowani jeszcze tu wrócić. To następny sukces Mariána Pecki, którego nie można przecenić w czasach „walki o widza” wszelkimi sposobami. Bielska inscenizacja miała już blisko 400 przedstawień i jest w repertuarze od 10 lat, a publiczność wciąż chce ją oglądać. To w teatrze jest najważniejszą miarą sukcesu.

W 2004 r. odbyła się w Bielsku-Białej kolejna premiera wyreżyserowana przez Mariána Peckę. *Piękna i Bestia* z tekstem Jana Ośnicy<sup>10</sup> to przedstawienie niezwyklej urody. Miało te same cechy co poprzedni *Scrooge*, a jednak było zupełnie inne. Nawet młodzież ze szkół ponadpodstawowych, która przychodziła do teatru na zorganizowane przez szkoły widowiska, nastawiona na prowokacje i niechętna teatrowi, milkła już po pierwszych minutach spektaklu, oczarowana atmosferą poetyckiej inscenizacji, w której ruch sceniczny, muzyka, światło i tajemnicza, abstrakcyjna przestrzeń budowały świat opowieści o miłości pięknej dziewczyny do naznaczonego szpetotą mężczyzny.

Historia o miłości stanowiącej sens życia, miłości czystej, wiernej i bezwarunkowej, ale także o tęsknocie, poświęceniu oraz próżności, zawiści i głupocie opowiedziana zostaje przez Wróżkę. To ona jest sprawcą sce-

<sup>8</sup> J. Krok, *Nie jesteście tacy źli, na jakich wyglądamy*, „Teatr Dla Was” internetowy serwis teatralny, [www.teatrdlawas.pl](http://www.teatrdlawas.pl).

<sup>9</sup> Premiera opolska odbyła się na początku lata (12.06.2005), co však nie koresponduje z atmosferą Świąt Bożego Narodzenia, a jednak ani publiczność, ani recenzenci nie mieli tego teatrowi za złe. Podkreślano, że nie o Święta tu chodzi, lecz o przemianę człowieka, i ten moralno-etyczny aspekt uznano za temat widowiska słowackich twórców, rozumiejąc go jako bardzo aktualną wymowę i traktując jako uniwersalny przekaz: „Wigilia jest tu tylko oprawą, głównym tematem spektaklu jest samotność i zniewolenie przez pieniądze” (J. Krok, *Nie jesteście tacy źli, na jakich wyglądamy*).

<sup>10</sup> Inszenizacja, za radą dyrektora artystycznego Białejki, pani Lucyny Kozień, oparta została na tekście Jana Ośnicy *O pięknej Pulcheryi i szpetnej Bestyi*, wykorzystującym motyw ludowej opowieści. Istotnym walorem tekstu jest jego archaiczny język, stylizowany na staropolszczyznę.

nicznych wydarzeń. Akcja zaś rozgrywa się w czarno-białej, abstrakcyjnie potraktowanej przestrzeni. Poprzez zmianę proporcji czarnych pasów i białych płaszczyzn twórcy przedstawienia uzyskują zaskakujące efekty – przestrzeń rozciąga się lub zacieśnia wokół bohaterów, stając się metaforą ich wewnętrznego świata. Czarno-białe są także stroje aktorów. Może to odwołanie do świata schematów i stereotypów? W ten dwuwymiarowy świat wprowadzane są zatem marionetki odbijające się od tła czystymi barwami – czerwienią, zielenią, żółcią. Ich dzieje nie są czarno-białe, a „miłość Pulcheryi do szpetnej Bestyi” mieni się całą gamą odcieni i barw. Tytułowa Bestia to dużych rozmiarów papierowa kukła animowana przez trzech aktorów, która w finałowej scenie powoli się spala.

Jak widać, o sile obrazu scenicznego nie stanowił przepych i bogactwo, lecz właśnie oszczędne i czyste operowanie różnymi środkami wyrazu. Duża w tym zasługa Pavola Andraški, który był twórcą wizji scenicznej, i Evy Farkašovej, autorki lalek i kostiumów. Poetycką atmosferę zbudował także przejmującą muzyką Robert Mankovecký. Całość inscenizacji miała coś z artystycznej, teatralnej psychoanalizy, odwoływała się do najgłębiej skrywanych pragnień i lęków. Publiczność i krytycy docenili wysiłek realizatorów i przedstawienie otrzymało Złotą Maskę w 2005 r. za najlepszy spektakl dla dzieci. W ten sposób Marián Pecko po raz drugi został laureatem tej prestiżowej nagrody.

Spektaklem, który wzbudził najwięcej dyskusji, była *Królowa Śniegu* wg Andersena (2007). „Tę liryczno-sentymentalną, więcej nawet, przepojoną religijnym duchem i modlitwami do Bozi „Królową Śniegu” Andersena dość gruntownie przefasonowano »na nasze«, czyli na ilustrowany traktat o zagrożeniach płynących z konsumpcjonizmu. Bogobojne to dzieło nie jest, o nie. Przepełnia je duch herezji oraz idea Zła Wcielonego. Zła o wielu obliczach, mało tego, zła dialektycznego, które igra z samym sobą. Choć z drugiej strony opowieść kończy się – specjalnie daję tu cudzysłów – »dobrze«”<sup>11</sup>.

Spektakl podzielony jest na kolejne sceny połączone motywem drogi – zgodnie zresztą z andersenowskim oryginałem. Jednak sama postać Królowej Śniegu u Pecki nabiera nowego charakteru – staje się jednym z wcieleń Szatana, tego samego, który rozbija – z nudów, dla zabawy –

<sup>11</sup> H. Baltyn, *Królowa Śniegu i diabeł*, „Teatr” 04.01.2008, nr 12/07.

magiczne lustro. „Ostry muzyczny akord i migające, rozedrgane refleksy szkielek rozbitego lustra. Przez scenę przesuwają się korowód baśniowych postaci – świta Diabła to dziwaczne figury w czarnych strojach i fantazyjnych perukach, obdarzone bardzo wyrazistą mimiką i gestykulacją. Będą stale ingerować w działania głównych bohaterów, wpływać na rozwój akcji. Za rozsuniętą kurtyną otwiera się symboliczna przestrzeń dziecięcego pokoju. Dwa okna i dwa łóżka. Zaczyna padać śnieg, szyby błękitnieją, aktorzy rozpoczynają sensne, taneczne akrobacje...”<sup>12</sup>

Droga Gerdy poszukującej Kaja naznaczona jest spotkaniami z Diabłem, który przyjmuje różne postaci, kusząc bohaterkę wszelkimi dobrami, mając obietnicami, usypiając uczucia, rozbudzając pragnienia. „Do największej próby dochodzi w gabinecie luster. – Zgadnij, Gerdo, gdzie jest Kaj? W baśni Gerda zgadłaby od razu, ale tu nie zgaduje, bo miłość, jak wiadomo, jest ślepa i głupia. To teatralny pretekst do balu służebnych figur Diabła, ucharakteryzowanych à la Chaplin. Na plecach mają laptopy, w dłoniach telefony komórkowe, udają dziennikarzy opowiadających o frapującej podróży Gerdy jak o najnowszej gazetowej sensacji. Jak to jest zrobione? Małe pacynki na rękach aktorów, repliki dużych »Chaplinów«, walą w klawiatury. I wygłaszają zasadę wszelkich mediów – że ludzie interesują się wyłącznie życiem innych ludzi. Próbuje wciągnąć Gerdę w tę grę – ach, kto by nie chciał zostać gwiazdą tabloidów – a jednak Gerda ucieka”<sup>13</sup>.

Teatralna gra podszyta jest tu grozą. Potęguje ją z jednej strony muzyka Roberta Mankovecký’ego, z drugiej fantastyczne kostiumy Evy Farkašovej. Piękne, łączące barokowe bogactwo z perwersyjnością podejrzanych nocnych klubów, fantazyjne i nieludzkie, przypominające sztuczne skóry, pod którymi nie kryje się żadna prawdziwa emocja. Zwłaszcza, że i sama postać Królowej Śniegu-Diabła jest szczególna – ani kobieta, ani mężczyzna – idealne odzwierciedlenie genderowego zagrożenia. Efekt osiągnięty zostaje przez obsadzenie w roli złej królowej – aktora (Ziemowit Ptazkowski), który zmieniając stroje i osobowości jak teatralne maski, staje się coraz bardziej odpychający i kuszący jednocześnie (jak „kobieta z brodą”, która wywołała tak wielki szum po konkursie piosenki Eurowizji

<sup>12</sup> M. Schejbal, *Tożsamość teatru lalek*, „Relacje – Interpretacje”, Bielsko-Biała 2007, nr 4, s. 3.

<sup>13</sup> H. Baltyń, *Królowa...*, *loc. cit.*



w 2014 r.). Wydaje się jednak, że nie o gender tu chodzi, ale o odczłowieczenie postaci Królowej Śniegu, odcięcie jej od wszelkich związków z baśniowymi macochami, czarownicami czy czarnoksiężnikami na rzecz chrześcijańskiego upostaciowienia Szatana jako przeciwieństwa Anioła. Interpretacja bliska chyba samemu Andersenowi, ale i doskonale służąca opisowi współczesnego świata płynnej nowoczesności<sup>14</sup>.

To wszystko kontrastuje z prostotą i prawdziwością rzeczywistości Gerdy, dziewczynki w bawełnianych rajstopach „marszczących się w obwarzanki, z za dużymi stopami, jakie kiedyś nosiły dziewczynki”<sup>15</sup>.

Wszystko rozgrywa się w prostej scenografii opartej na kilku zastawkach organizujących przestrzeń; to okna w domu Kaja i Gerdy, lustra, szklane witryny, ścianki. „Oszczędność a zarazem funkcjonalność scenicznego wystroju jest mocnym atutem widowiska, służy czytelności działań, a zarazem poszerza ich znaczeniową perspektywę”<sup>16</sup>. Autorem rozwiązań przestrzennych jest Pavol Andraško, ten sam, który wykreował sceniczną rzeczywistość *Pięknej i Bestii*. Tylko czy to naprawdę Andersen? Pecko odpowiada: „Nie znam świata Andersena, tak jak on nie znał mojego świata. Ale skoro dziś gramy »Królową Śniegu«, skoro ten tekst nas inspiruje, to znaczy, że zawarte są w nim rzeczy ważne i aktualne. Tym, co u Andersena posłużyło nam za punkt wyjścia w budowaniu naszej historii, jest przemożna, odwieczna chęć człowieka, by mieć, posiadać, jak najwięcej i natychmiast. Chcemy powiedzieć naszemu widzowi: żyj uważnie, z pokorą, myśl. Nie jesteś pępkiem świata, przed tobą byli tu ludzie i ludzie przyjdą po tobie. Dzisiejszy świat jest pełen pokus, ale ty się nie daj, nie bądź samolubny. I żyj tak, żeby ktoś cię kochał, żebyś był komuś potrzebny i żeby zawsze był przy tobie ktoś, kto przyjdzie ci z pomocą, kiedy zbłądzisz. Nie musisz otwierać okna, to ty decydujesz, czy wpuścić diabła do swego serca”<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> To metafora, zaproponowana przez Zygmunta Baumana w książce *Płynna nowoczesność*. Opisuje ona rzeczywistość nie dającą się ująć w określony kształt, ulegającą ciągłym zmianom i będącą w wiecznym ruchu, a takim jawi się świat, w którym żyjemy. Wszystko płynie, jedno zjawisko zamienia się w inne, nie ma granic ani norm, będących wytycznymi dla życia człowieka.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> M. Schejbal, *Tożsamość...*, loc. cit.

<sup>17</sup> H. Baltyń, *Królowa...*, loc. cit.

Przedstawienie, mimo że kończy się szczęśliwie, to jednak ów happy end nie może przekonać widza, że wszystko będzie dobrze. To raczej pobożne, naiwne życzenie. Prawda jest taka, że grozi nam wciąż to samo niebezpieczeństwo i od nas zależy, czy uda się nam przed nim obronić.

Po raz kolejny Pecko próbuje sięgnąć głęboko w ludzką podświadomość i odkrywa jej mroczne tajemnice. Pragnie też usilnie przekazać publiczności przesłanie, że gdy zmienimy siebie, także świat stanie się lepszy. Jego głos mówi, że należy wejrzeć w samego siebie, we własną duszę i odpowiedzieć sobie, czy to, co widzimy, nam się podoba? Owo wewnętrzne oblicze wcale nie jest tak piękne i czyste, jakby się tego pragnęło.

To także staje się przesłaniem innej inscenizacji klasycznego tekstu, *Podróży Guliwera* wg Jonathana Swifta (2011) w adaptacji Ivety Horváthovej<sup>18</sup>, zrealizowanych w gronie tych samych twórców: dekoracje – Pavol Andraško, lalki, kostiumy – Eva Farkašová, muzyka – Róbert Mankovecký.

Książka Swifta od początku nie była traktowana jednowymiarowo, jako opowieść o fantastycznych przygodach żeglarza Guliwera, lecz jako satyra na ludzką naturę. Jednak obecnie ta jedna z najznakomitszych pozycji w literaturze angielskiej traktowana bywa powierzchownie, zwłaszcza odkąd uznano ją za opowieść dla dzieci. Filmy, rysunkowe animacje, a nawet wydania książkowe pomijają bardziej drastyczne fragmenty, przykrawają ją i ograniczają do bajkowych odniesień. Powieść Swifta składa się z wielu części opisujących różne przygody, z których powszechnie znane są najwyżej dwie – spotkanie Guliwera z Liliputami i Olbrzymami. Pozostałe historie pamięta tylko niewielka grupa literaturoznawców. Nic więc dziwnego, że i bielska adaptacja oparła się tylko na tych dwóch epizodach z życia tytułowego bohatera. Mimo to udało się słowackiemu reżyserowi zachować podskórne groteskowe czy satyryczne życie Swiftowskiej opowieści. „Autorzy spektaklu w teatrze Banialuka nie do końca pozostali wierni klasycznej wersji przygód Guliwera. Zamiast jedynie opisywać liczne podróże bohatera, skupili się na przesłaniu opowieści i nieco zmienili jej fabułę. Guliwer (...) snuje na scenie swą fascynującą opowieść o odległych lądach, niesamowitych krainach i fantastycznych przygodach. Podczas licznych wojaży doświadczył zarówno wielkiej chwały, jak i upokorzenia.

<sup>18</sup> Tłum.: Lucyna Kozień.

W krainie Liliputów poznał smak zwycięstwa i siłę władzy. Z kolei w świecie Olbrzymów zrozumiał, czym jest poniżenie i bezsilność<sup>19</sup>.

Publiczność może zobaczyć, jak poczciwy Guliwer, który chętnie pomaga Liliputom, powoli staje się ich tyranem tylko dlatego, że jest od nich większy i silniejszy. Dzieje się tak w sposób niezauważalny dla samego Guliwera. Pojmuje on prawdę dopiero wtedy, gdy trafia do świata Olbrzymów, w którym sam staje się zabawką w ich rękach i na własnej skórze poznaje bezradność i niemoc słabszego. Stąd rodzi się ostateczny morał, który aktorzy kierują bezpośrednio do widza, dodajmy – młodego widza: nie poniżaj, nie wyśmiewaj słabszych, bądź litościwy i wyrozumiały. I niespodziewanie słowa te stają się niezwykle znaczące, aktualne i żywe.

„Siłą tego spektaklu są scenografia i kostiumy. Dzięki pomysłowości Ewy Farkašowej i Pavola Andraško widzowie zostają przeniesieni do świata barwnych łądów, niecodziennych postaci i stworzeń. Małą krainę Liliputów zamieszkują pacynki, zaś wyspę Olbrzymów – przerażające, gigantyczne kukły. Ogromne brawa należą się aktorom za to, że potrafią umiejętnie grać, dźwigając na sobie skomplikowane konstrukcyjnie kostiumy. Muzyka – specjalnie skomponowana na potrzeby tego spektaklu przez Róberta Mankovecký’ego – wprawia w ruch morze i nadaje rytm akcji, posyłając Guliwera na kolejne, nieznane łądy<sup>20</sup>. Udało się także realizatorom przełamać granicę, scena – widownia poprzez wprowadzenie aktorów między publiczność: „Bohaterowie sztuki pływają między rzędami niczym po morzu, a olbrzymy próbują zjeść poszczególnych członków widowni<sup>21</sup>”.

W ten sposób Pecko ponownie zwrócił się do widzów z pytaniem o to, gdzie szukać prawdy o ludzkiej naturze. Okazuje się, że jest tylko jedna odpowiedź: prawdy musimy szukać w sobie. W centrum jego zainteresowań zawsze pozostaje człowiek – „Interesuje mnie prawda człowieka. Może być smutna, może być okrutna, nie musi się podobać, ale zawsze jest ciekawa. Mówiąc o niej, możemy użyć każdego języka teatralnego, każdej stylizacji<sup>22</sup>”. Tak też czyni, czego dowodzą kolejne jego insceni-

<sup>19</sup> A. Pollak-Olszowska, *Teatr olbrzymów i liliputów*, <http://www.bielsko.biala.pl/2319>, artykuły.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Z. Głowacka, *W teatrze...*, *op. cit.*, s. 57.

zacje. Sięga w nich do przeróżnych środków teatralnych, które dobiera według potrzeby wyrażenia założonej treści. Jednak najważniejsze miejsce zajmuje w jego reżyserskiej palecie środków aktor – „Muszę czuć, słuchać artystów, z którymi pracuję, tak by powstał spektakl wspólny, a nie spektakl reżysera. Istotą dobrego przedstawienia jest nie tylko jak, ale również co aktorzy zagrają, co chcą powiedzieć za pośrednictwem konkretnego przedstawienia. Słucham aktorów, ciekaw jestem, co myślą, co proponują. W ten sposób powstają nowe jakości, często nawet dla mnie zaskakujące”<sup>23</sup>.

To niezwykle, że mimo bogactwa teatralnych środków właśnie w teatrze Pecki aktor znajduje dużo miejsca dla własnej twórczej pracy. Reżyser szanuje aktora i wierzy w niego, stawiając przed nim często bardzo trudne zadania. Potrafi jednak także wesprzeć aktora w jego artystycznej kreacji właśnie środkami inscenizacyjnymi, wydobywając to, co dobre, a tuszując słabości. „Chcę, żeby spektakle, które reżyseruję, były spektaklami aktorów, żeby się z nimi identyfikowali, żeby je rozumieli, lubili, traktowali jak swoje własne wypowiedzi, a dzięki temu grali pięknie”<sup>24</sup>. Ma to dla Pecki dodatkowe znaczenie. W aktorach bowiem widzi odbicie sukcesu lub klęski własnych teatralnych dążeń. W jednym z wywiadów powiedział: „Brawa się zdewaluowały. (...) Mam wrażenie, że sporo widzów uważa, że po przedstawieniu po prostu wypada wstać i klaskać. Dlatego brawa nie mają znaczenia. Aktorzy mają. Jeśli w dalszym ciągu chcą ze mną pracować, to jest to dla mnie właśnie miarą sukcesu”<sup>25</sup>.

## 5.2. Inscenizacje opolskie

Marián Pecko przyjechał do Opola po raz pierwszy w 2005 r. z inscenizacją *Mr Scrooge* i odtąd stał się częstym gościem Opolskiego Teatru Lalki i Aktora. Do roku 2011, a więc przez sześć lat współpracy, zrealizował na tej scenie pięć inscenizacji, z których każda miała ważne miejsce w reper-

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Brawa się już zdewaluowały*, rozmowa A. Dmitruczuk z M. Pecko, „Gazeta Wyborcza” Opole, 1.02.2008.

tuarze teatru i stanowiła ciekawy materiał do dyskusji, nie pozostawiając ani widza, ani krytyków obojętnymi.

W lutym 2007 r. powstało przedstawienie *Ondyna* oparte na sztuce Jeana Giraudoux, nawiązujące do mitologii germańskiej. Tytułowa Ondyna to nieziemska istota – rusalka, nimfa wodna, bogini rzek i jezior, która zakochuje się w człowieku. Hans, błędny rycerz został przez damę swego serca, Bertę wystawiony na próbę wierności, której nie udało mu się przejść pomyślnie. Spotkawszy Ondynę, zapomina o wszystkim i żeni się z nią. Jednak jej także nie potrafi dochować wierności. „Problem stary jak świat – jeden mężczyzna i dwie kobiety. Ondyna – z innego świata, kobieta ryba, kobieta natura, której nie można nie pokochać. I ta druga, z jego świata. Oczywiście zakochuje się w tej pierwszej. Każde niemądre pragnienie prowadzi do nieszczęścia, więc tak jest też w tym przypadku. (...) Mądrość człowieka polega na tym, że wie, kiedy zrezygnować z pragnienia”<sup>26</sup>.

Jest to zatem historia, w której spotykają się i przenikają dwa światy: rzeczywisty i nadnaturalny. To zderzenie ujawnia wszystkie ograniczenia i wady ludzkiej rzeczywistości: „Gdy Ondyna przekroczy próg świata, do którego należy jej rycerz, najpierw nie rozumie obowiązujących tam reguł, konwenansów, gry pozorów. Ona – nieświadomie obnaży je z całą bezwzględnością”<sup>27</sup>.

Aby tę dwoistość pokazać, wykorzystuje Pecko wiele różnych elementów, tworząc ciąg interesujących obrazów scenicznych komponowanych trochę na zasadzie kolażu. Aby zróżnicować klimat świata nadprzyrodzonego i rzeczywistego, inscenizator wykorzystał światło i muzykę. Delikatne błękitne światło chaty Ondyny zmienia się w intensywnie czerwone na królewskim dworze. Muzyka Roberta Mankovecký’ego oddziałuje na wyobraźnię i tworzy nastrój każdej ze scen: „To ona zespala wszystkie sceny w całość i ilustruje przeżywane przez bohaterów emocje”<sup>28</sup>.

Symboliczny aspekt ma scenografia już w pierwszej scenie – chata rybacka została zasugerowana przez zamknięcie przestrzeni płótnem oplecionym bluszczem – „współistnienie i jednoczesna sprzeczność świata natury

<sup>26</sup> *Rzecz o niemądrych pragnieniach*, rozmowa D. Wodeckiej-Lasoty z M. Pecko, „Gazeta Wyborcza” Opole, 9.01.2007.

<sup>27</sup> M. Kroczyńska, *Uczucia nie znoszą fałszu*, „NTO” 12.02.2007.

<sup>28</sup> A. Konopko, *(Nie)ludzka miłość*, „Nowa Siła Krytyczna” 15.02.2007 (e-teatr.pl).

i kultury”<sup>29</sup>. Dekoracje zmieniają się z każdym aktem. W świecie rycerza aktorzy noszą maski będące symbolem zakłamania i gry. W drugim akcie na scenę zostaje spuszczone półprzezroczyste zasłona, za którą, jak za mgłą, rozgrywają się dalsze magiczne zdarzenia zakończone pojawieniem się osobliwego, fantazyjnego psa. „Zwierzę niemal spada z nieba, po czym jakby w zwolnionym tempie przemierza całą scenę”<sup>30</sup>. To jeden z tych obrazów, który robił największe wrażenie i który powodował, że widz miał niedosyt obecności lalkowego świata<sup>31</sup>. W ostatnich scenach pojawiają się jednak gigantyczne, wyrafinowane plastycznie, animowane od środka lalki – postaci Sędziów, Służby i Rybaka, którzy: „Spoglądają z góry, z podwyższonego poziomu, na przeżywających kulminację miłosnego dramatu Ondynę i Hansa. Ci zaś wyglądają w tej konfiguracji na niewielkie, mizerne istoty przygniecione ciężarem własnych szaleńczych uczuć prowadzących do rychłej zguby”<sup>32</sup>.

Ta wielotworzywowa inscenizacja, pełna onirycznych obrazów, magii i trudnej życiowej prawdy, dzięki realizatorom wykroczyła poza baśniową opowieść. Stała się raczej lustrem dla ludzkiej niedoskonałości, ludzkiej obłudy, nieuzasadnionej dumy i słabości wewnętrznej. To wszystko unie możliwia człowiekowi zrozumienie praw natury i wpisanie się w jej bezgranicznie cudowne przestrzenie. Tak oto po raz kolejny Marián Pecko, wraz ze swymi stałymi współpracownikami (Eva Farkašová, Povel Andraško, Robert Mankovecký), sięgnął do psychoanalizy, poruszył najgłębiej ukryte pokłady ludzkich lęków i nieświadomości własnych ograniczeń, które stają się źródłem okrucieństwa i nieszczęść.

To przedstawienie z pewnością było adresowane do starszej widowni, ale nie można z tego czynić zarzutu autorom. Bo i dorosły czasem powinien przemyśleć pewne sprawy i twórcy *Ondyny* dali mu na to szansę: „Przedstawienie zdaje się posiadać moc uświadamiania ważnych prawd

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> „Szkoda, że twórcy spektakli tak kochają grę w żywym planie. Ja tego nie rozumiem. Przecież żaden gest człowieka nigdy nie zastąpi gestu lalki” – mówiła mi w czasie przerwy jedna z aktorek opolskiego teatru. I trudno się z nią nie zgodzić. Bo przy wspaniałej scenografii, wysmakowanych kostiumach dopiero pojawienie się w ostatnich scenach monumentalnych postaci sędziów czy rybaka nadało całości smak wyjątkowy” – LAS, *Wysmakowana opowieść o miłości*, „Gazeta Wyborcza” Opole, 13.02.2007.

<sup>32</sup> A. Konopko, *(Nie)ludzka...*, loc. cit.

i (...) pełni także funkcję dydaktyczną. Wiele bowiem może nauczyć, przede wszystkim nas – dorosłych”<sup>33</sup>. W ten sposób tylko jeden zarzut zaciążył na tej inscenizacji – przedstawienie było za długie (trwało 2 godziny)<sup>34</sup>.

Już w trakcie pracy nad *Ondyną* dyrektor OTLiA im. A. Smolki, Krystian Kobyłka zaproponował słowackiemu reżyserowi dalszą współpracę. Przedstawił mu kilka tekstów, z których Pecko miał wybrać jeden do następnej realizacji. Na liście znalazła się sztuka Moniki Milewskiej *Dzieje sławnego Rodryga*, opublikowana w piśmie „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży” w 2001 r. Ponieważ autorka opowiada w nieco baśniowym stylu historię średniowiecznego rycerza, nasycając ją filozoficznymi treściami – czym jest w dzisiejszym świecie pamięć i historia, jaka jest wartość i cena sławy – krytycy chętnie porównywali tę sztukę do sławnej powieści Umberto Eco *Imię Róży*. Sama autorka, pochodząca z Gdańska, jest z wykształcenia filozofem i pracuje w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN. Ciekawe, że inna popularna autorka sztuk dla dzieci i młodzieży, Marta Guśniowska, także z wykształcenia jest filozofem. Może właśnie dlatego teksty obu okazują się tak interesujące zarówno dla młodego i bardzo młodego odbiorcy, jak i dla dorosłego twórcy teatru. Marián Pecko mówił: „Wybrałem tekst Moniki Milewskiej, bo mnie zaciękał. Ma klimat. (...) Przede wszystkim jednak zainteresował mnie temat i przesłanie, że żyjemy tak długo, jak długo trwa pamięć o nas. (...) To bardzo optymistyczna refleksja. Ale w »Dziejach sławnego Rodryga« jest i przestroga, że historię piszą ludzie, nawet »Biblia« nie przyszła do nas faksem z nieba, więc o wierności faktom, o pełnym obiektywizmie nigdy mówić nie sposób”<sup>35</sup>.

Sama autorka tak mówi o swoim utworze: „Inspiracją do napisania tej sztuki była konstrukcja średniowiecznych roczników, które odnotowywały tylko te lata, w których zaszły jakieś ważne wydarzenia, inne karty pozostawiając puste. W taki właśnie pusty rok chciał się wpisać bohater sztuki: pokonał smoka, rozkochał w sobie księżniczkę, ale to wszystko było za mało, żeby zamkowy annalista zgodził się na dokonanie wpisu w kronice, odbierając tym samym szansę na trafienie do historii. W dal-

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Warto także dodać, że Agnieszka Zyskowska-Biskup otrzymała za rolę Ondyny Złotą Maskę 2007.

<sup>35</sup> Za: M. Kroczyńska, *Jak się pisze historię*, „NTO” 31.01.2008.



szej części sztuki, rozumiejąc, że rycerz dla sławy zrobi wszystko, knujący spisek wobec króla annalista proponuje mu obalenie władcy. Wierny mornarsze Rodryg każe uwięzić annalistę. Skutki są zgoła nieoczekiwane: nieopisywana przez nikogo historia zatrzymuje się: trwająca wojna nie może się skończyć, dzieci się nie rodzą, a starcy nie umierają<sup>36</sup>. Marián Pecko dokonał w tej kompozycji pewnych zmian, przesunął. To scena pierwsza przedstawiała świat jakby zatrzymany w swym biegu, pogrążony w jednostajności dopóty, dopóki nie pojawi się czas. Symboliczny obraz budowania zegara z pięciu aktorów robił duże wrażenie i wskazywał na umowny sposób teatralnej kreacji całości przedstawienia. Przestrzeń organizowana była za pomocą jednego elementu – drewnianego wozu, który stał się raz izbą, w której rodzi się Rodryg, raz różanym ogrodem królewskim, to znowu trójgłowym smokiem, z którym walczy tytułowy bohater. Aktorzy w zasadzie grają w żywym planie, ale towarzyszą im lalki, marionetki. Tu zresztą pojawia się jedna ze słabości tego widowiska – długie, statyczne, wyciszone i nieco nużące dialogi: „aktorzy i ich lalki stoją odwrócenie do siebie twarzami i wypowiadają kolejne kwestie. Wygląda to tak, jakby reżyserowi zabrakło na te fragmenty przedstawienia pomysłu lub czasu, by je dopracować”<sup>37</sup>.

Ponieważ historia rozgrywa się w średniowieczu, wszystkie warstwy przedstawienia nawiązują do tej epoki, ale nie można tu mówić o dosłowności. Eva Farkašová, która była autorką całej scenografii, zaprojektowała niezwykle, efektowne kostiumy będące kompilacją najbardziej charakterystycznych elementów strojów średniowiecznych, połączonych jednak według współczesnej mody. Podobnie postąpił kompozytor Robert Manckovecký, który średniowiecznej harmonii nadał współczesne brzmienie. „Przedstawienie jest wspaniałe scenograficznie i choreograficznie, co w połączeniu ze wzruszającą, to znów z dynamiczną, niemalże porywającą do wystukiwania rytmu muzyką gwarantuje jego głębokie przeżycie”<sup>38</sup>. Tak więc, obok scenografii, kostiumów i muzyki, także ruch sceniczny zasługiwał na uwagę – efektowne układy pojedynków czy porywający taniec Rodryga i damy jego serca – Róży „oparty na niezwykle szybkich,

<sup>36</sup> Za: P. Gulda, *Rodryg pragnie sławy*, „Gazeta Wyborcza” Trójmiasto, 2–3.02.2008.

<sup>37</sup> A. Konopko, *W sercach, a nie w historycznych księgach*, „Nowa Siła Krytyczna” 19.02.2008 (e-teatr.pl).

<sup>38</sup> D. Wodecka-Lasota, *Wydarzenie w teatrze lalek*, „Gazeta Wyborcza” Opole, 5.02.2008.



rytmicznych podskokach i sprawnym pokonaniu zawieszonych nieco nad ziemią belek”<sup>39</sup>.

Pomimo refleksyjnej wymowy w spektaklu pojawiło się sporo humoru, który stanowił kontrapunkt dla nieco sentymentalnego zakończenia. Było ono pomysłem reżysera i jeszcze jednym odstępstwem od tekstu autorki. Pecko w teatralny sposób przywołuje spis największych historycznych wydarzeń, które ostatecznie okazują się spisem zbrodni – od bratobójstwa Kaina po atak na wieże WTC w Nowym Jorku. „Dzięki temu przypomina, że to, co zostaje zapisane w historycznych księgach – wieczna pamięć, której ludzie często pragną, tak naprawdę jest zbiorem największych nie-szczęść. Dodaje również, że najistotniejsze jest to, by pamiętali o nas ludzie nam bliscy, bo to w ich sercach, a nie w historycznych księgach pozostajemy na zawsze. To właśnie jest największa i najważniejsza »sława«, jaką człowiek może w życiu zdobyć”<sup>40</sup>.

Mimo wszystkich za i przeciw przedstawienie podobało się publiczności, która wzruszona wychodziła z teatru. A przecież nie tak łatwo poruszyć serca współczesnego człowieka, przyzwyczajonego do brutalnych scen i agresji, która otacza nas na co dzień. Udało się więc słowackiemu zespołowi artystów poruszyć odbiorcę i zwrócić jego myśli ku sprawom uniwersalnym, a to się liczy. Być może właśnie dlatego przedstawienie to otrzymało międzynarodowy certyfikat jakości przyznawany przez kapitułę Polskiego Ośrodka Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów dla Dzieci i Młodzieży (ASSITEJ) siedmiu wybranym inscenizacjom w całej Polsce. *Dzieje sławnego Rodryga* znalazły się wśród nich.

### 5.2.1. *Iwona, księżniczka Burgunda*

Marián Pecko nie przyznaje się do jakichś szczególnych fascynacji czy zainteresowań polskim teatrem. Jednak nie znaczy to, że nie wykazywał ciekawości i nie poszukiwał inspiracji także u nas: „Nie wiem, gdzie, kiedy i w jaki sposób się człowiek inspiruje w swojej twórczości. Nie wiem też, czy polski teatr lub literatura wpłynęły na moją twórczość. Jednak Polska posiada wspaniałych twórców teatralnych: Kantor, Grotowski, Wajda,

<sup>39</sup> A. Konopko, *W sercach...*, loc. cit.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

a teraz Warlikowski, Jarzyna, Cieplak, Lupa. Do dziś pamiętam, jak dawniej, w bolszewickich czasach, starałem się dotrzeć do jakichś informacji, do tekstów o Kantorze, o jego »Umarłej klasie«, jak wreszcie obejrzałem nagranie spektaklu na taśmie video, jak czytałem o Grotowskim. Tak że polski teatr był zawsze wielce inspirujący i ciekawy. I wiem, że nie tylko dla mnie<sup>41</sup>.

Przyznaje się za to do swojej wielkiej pasji czytania, która zdominowała jego dzieciństwo. Wśród ulubionych autorów wymienia Henryka Sienkiewicza; powieść *W pustyni i w puszczy* znajdowała się na liście jego najważniejszych utworów. Okazuje się więc, że i polska literatura nie była mu obca. O jego bardzo szerokich literackich zainteresowaniach świadczą także sztuki i autorzy, do których sięgał w swojej pracy artystycznej: Dickens, Swift, Rostand, Maeterlinck, Giraudoux i wreszcie Gombrowicz. „Chyba nikt, kto ma kontakt z teatrem, nie mógł się nie spotkać z Gombrowiczem, to autor światowego formatu. O człowieku potrafi mówić w sposób bardzo inteligentny, jest w pełni świadomy całego smutku, bólu świata, ale jednocześnie opowiada o nim z humorem, posługując się groteską<sup>42</sup>”.

Gombrowicz w teatrze lalek jest grany rzadko, za to na scenach dramatycznych twórcy chętnie sięgają po tekst *Iwony*. W Polsce zrealizowano już kilkadziesiąt inscenizacji, w świecie kilkaset. Jest więc spory materiał porównawczy i niełatwo stworzyć inscenizację zaskakującą i świeżą. Udało się to jednak Mariánowi Pecko i jego zespołowi artystycznemu. Do realizacji zaprosił bowiem swoich stałych współpracowników: Evę Farkašovą, Poveľa Andraško i Roberta Mankovecký'ego. Dzięki temu 24.05.2009 r. odbyła się premiera Gombrowiczowskiej *Iwony, księżniczki Burgunda*, która stała się wydarzeniem artystycznym na wielką skalę, bo obejmującą nie tylko świat lalkarzy, ale całe środowisko teatralne.

Pecko trafnie zauważył u Gombrowicza przestrzeń dla gry lalką, która w przedstawieniu towarzyszy aktorom jak odbicie w krzywym zwierciadle. Ów „fantazyjny dodatek” staje się sposobem na odczytanie sztuki – „każde pojawienie się ich w przestrzeni gry, a nawet ich jednostkowe gesty, naświetlają sensy tekstu. (...) Są karykaturami postaci planu ak-

<sup>41</sup> Rozmowa z M. Pecko przeprowadzona przez E. Tomaszewską 26.01.2011 r.

<sup>42</sup> Za: AMD, *Gombrowicz na scenie lalek*, rozmowa z Mariánem Pecko, „Gazeta Wyborcza” Opole, 22.05.2009.

torskiego, w ich bezradności i głupkowatości kryje się bezsilność dworu. Pecko doskonale rozpiął role na lalki i aktorów, każde ich wspólne pojawienie się na scenie okazuje się znaczące, obnaża formę i kondycję ludzką<sup>43</sup>. Słowacki reżyser najczęściej posługuje się takim właśnie zderzeniem żywego planu i lalki, jednak tym razem ta forma całkowicie wypełniła się treścią i stała się istotą całego przedsięwzięcia. Zresztą idea lustra zdaje się przenikać całą inscenizację. Sama tytułowa bohaterka staje się zwierciadłem, w którym odbija się ciasnota umysłowa, ograniczenie konwenansami, śmieszność i żądza mordu wszystkich mieszkańców marionetkowego dworu. Publiczność także usadzona zostaje naprzeciw siebie, rozdzielona surowym drewnianym podestem, „jakby również przeglądała się w lustrzanej tafli”<sup>44</sup>.

Dwoistość postaci Iwony jest w tej inscenizacji potraktowana szczególnie ostro – z jednej strony marionetka o tępych wyrazie nieruchomej twarzy, z drugiej aktorka w żywym planie „olśniewający wamp, kobieta fatalna, która pociągać będzie za wszystkie sznurki”<sup>45</sup>. To ona rozpoczyna widowisko, niczym demoniczny konferansjer zapowiada kolejne sceny, pokazując, że to ona stwarza ten świat. „W podwojeniu postaci Iwony zawiera się jej wieloznaczność, walka przeciwieństw – marazmu i siły sprawczej”<sup>46</sup>.

Plan lalkowy nie jest niezmienny: „Użyte przy zawiązaniu akcji, mocno skonwencjonalizowane niewielkie marionetki – urocze zabawki w rękach animatorów, z każdą sceną się powiększają, przechodzą w głupawe pacynki, by urosnąć do rozmiarów niewiele mniejszych od człowieka lalek mimicznych – rozlazłych, wyuzdanych, sprawnych przede wszystkim w naśladowaniu mowy”<sup>47</sup>. Całość dopełniają ekspresjonistyczne kostiumy Evy Farkašovej, swoją formą sugerujące wynaturzenie i sztuczność.

Sam podest przecinający widownię na pół i zamknięty metalowym rusztowaniem, na którym zawieszono czerwone kurtyny, zasuwane na zakończenie każdego aktu, pełnił wiele funkcji. Znajdują się w nim klapy zapadni, w których pojawiają się lub znikają aktorzy. W ostatnich sce-

<sup>43</sup> A. Morawska-Rubczak, *Iwona w formie*, „Didaskalia” październik 2010, nr 99, s. 104.

<sup>44</sup> A. Konopko, *Gombrowicz w teatrze lalek*, „Gazeta Wyborcza” Opole, 26.05.2009.

<sup>45</sup> K. Migdałowska, *Iwona patrzy „z góry”*, „Teatr Lalek” 2009, nr 2(97), s. 43.

<sup>46</sup> A. Morawska-Rubczak, *Iwona...*, loc. cit.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

nach podest staje się stołem nakrytym białym obrusem, wokół którego zasiadają dworzanie, by zrealizować plan dyskretnego zamordowania Iwony podczas uczty – zadławienia jej ością. Niespodziewanie widzowie także stają się uczestnikami tego zdarzenia, siedząc przy tym samym stole, który ostatecznie zamienia się w katafalk. Uśmiercenie Iwony jest śmiercią lalki – Król Ignacy przecina nici marionetki. I znowu nieprzypadkowo widzowie są częścią tego ceremoniału.

Jednak wszystko to nie przesądziło jeszcze o tak ogromnym sukcesie, jaki osiągnęła ta inscenizacja. Niebagatelną rolę odegrał także niezwykle zgrany zespół aktorski OTLiA, który zachwycił zarówno grą zespołową, jak i świetnie zagranymi, charakterystycznymi postaciami. Dopracowana jest każda postać, nawet najbardziej marginalna. Widać indywidualną pracę reżysera z aktorami. A ci bawią się rolami i do woli korzystają z możliwości absurdu i groteski. Jednocześnie „gdy oglądaliśmy, jak aktorzy grają i wzajemnie się uzupełniają, to można było odnieść wrażenie, że pracują niczym jeden organizm. Ze sceny emanowała niesamowita energia i nie dało się nie zauważyć, że to doskonały zespół, którego członkowie świetnie ze sobą współpracują”<sup>48</sup> – pisano po festiwalu gombrowiczowskim w Radomiu, gdzie jury wyróżniło zespołową nagrodą aktorów OTLiA.

Sam reżyser podkreśla swoją wierność autorowi: „Korzystałem z jednego z pierwszych wydań tej sztuki, gdzie znalazło się mnóstwo didaskaliów pisarza. Podążyłem tylko ich śladem”<sup>49</sup>. Okazuje się jednak, że tekst Gombrowicza jest niezwykle pojemny i inspirujący, stwarzając twórcom ogromne możliwości kreacji. „Pecko nie wyinterpretował z polskiego dramatu nic ponad to, co udało się już osiągnąć artystom teatru i krytykom, jednak dzięki czytaniu go poprzez formę teatru lalek udało mu się w nowatorski sposób rozłożyć akcenty. Poprzez pokazanie stagnacji, bezruchu lalki Iwony – pomiatanej, beznamiętnie, głupio, z rozdziawionymi ustami wpatrzonej w przestrzeń i zestawienie jej z dynamiką gry aktorów, temat ontologii i możliwości ekspresyjnych lalki podniesione zostały do prawdziwie nurtującego problemu. Tak ważne dla Gombrowicza uwikłanie człowieka w formę oddane zostało poprzez poszukiwania formalne na obszarze teatru lalek”<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> P. Guzik, *Laury dla „Iwony...”*, „Gazeta Wyborcza” Opole, 23–24.10.2010.

<sup>49</sup> za: AMD, *Gombrowicz...*, loc. cit.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

Inscenizacja odniosła ogromny sukces i zdobyła wiele prestiżowych nagród, z których szczególnie ważną była nagroda specjalna na XXXV Opolskich Konfrontacjach Teatralnych „Klasyka Polska” (2010). Zapoczątkowane w 1975 r. spotkania teatrów polskich na płaszczyźnie konfrontacji przedstawień opartych na klasycznych polskich tekstach są jednym z najważniejszych festiwali o charakterze monograficznym. Dlatego właśnie wypowiedź Tadeusza Nyczka, krytyka teatralnego i literackiego, członka jury<sup>51</sup>, wydaje się znamienna: „Gdyby na imprezie do tej pory zarezerwowanej tylko dla teatru dramatycznego wygrał debiutujący na niej spektakl lalkowy, byłaby to spora prowokacja i precedens, na który nie chcieliśmy sobie pozwolić. W końcu, w jakim świetle stawiałoby to teatry dramatyczne? Może jednak w przyszłości pojawi się inny dobry spektakl lalkowy, to jego zwycięstwo będzie możliwe, ale obecnie po burzliwych dyskusjach i licznych kłótniach, uznaliśmy, że na to jeszcze za wcześnie”<sup>52</sup>. Teatrowi musiała zatem wystarczyć nagroda specjalna dla Mariána Pecki „za wiarę w to, że warto zaufać nie tylko własnej wyobraźni, ale i autorowi”. Czytając podtekst werdyktu, można wywnioskować, że nagroda ta była nie tylko sukcesem OTLiA, ale także teatralnej konwencji lalkowej i nie tylko przyniosła sławę twórcom tego widowiska, ale także otworzyła drzwi dla innych inscenizacji lalkowych, pokazując, że warto walczyć o należne miejsce bez kompleksów.

Oczywiście także środowisko lalkarskie doceniło opolską inscenizację. Na XXIV Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu (2009) *Iwona, księżniczka Burgunda* zgarnęła wszystkie najważniejsze nagrody: Grand Prix, zespołową nagrodę aktorską, nagrodę za reżyserię, nagrodę za muzykę i za scenografię. Na XVI Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek Spotkania w Toruniu opolska inscenizacja otrzymała jedną z dwóch głównych nagród, Marián Pecko – nagrodę za reżyserię, a Mariola Ordak-Świątkiewicz za rolę Królowej Małgorzaty. Nie inaczej było przy okazji XXIV Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Lalkarskiej (2010), gdzie *Iwone* przyznano nagrodę specjalną za nowatorskie odczytanie dramatu Witolda Gombrowicza. Także na słowackim Festiwalu „Bábkarská Bystrica” w Bańskiej Bystrzycy opolski teatr otrzymał Grand Prix – nagrodę im.

<sup>51</sup> Do składu jury należeli także: aktor Andrzej Łapicki, pisarka Olga Tokarczuk i muzyk Tymon Tymański.

<sup>52</sup> PIG, *Opolska „Iwona” teatru lalek o włos od grand prix*, „Gazeta Wyborcza” 4.05.2010.

Henryka Jurkowskiego. I wreszcie wspomniany już festiwal gombrowiczowski w Radomiu (2010) i nagroda dla opolskich aktorów za kreację zespołową w sztuce *Iwona, księżniczka Burgunda*. Przedstawienie to, jak i sam reżyser otrzymali Złotą Maskę za 2010 r., a teatr został zaproszony na XXX Warszawskie Spotkania Teatralne.

To bilans nagród imponujący, który potwierdza jakość przedstawienia, ale i szczególne miejsce, jakie w polskim teatrze zajmuje słowacki reżyser Marián Pecko wraz ze swym teamem: Farkašova – Andraško – Manko-vecký.

# 6.

## Inni twórcy słowaccy w Polsce

Pierwszym na Śląsku teatrem, który zaprosił do współpracy słowackiego artystę, było Ateneum w Katowicach. Stało się to za sprawą Karela Brožka<sup>1</sup>, który zwrócił się do Hany Cigánovej o realizację scenografii do przedstawienia *Bajki* Puszkina (1991). Jest ona znaną na Słowacji i w Czechach scenografką i kostiumolożką. Podobnie jak Brožek, ukończyła praską DAMU, z tym że na wydziale scenografii. Należy podkreślić, że na Słowacji dopiero w roku 1990 w bratysławskiej uczelni artystycznej – Vysoká škola múzických umení (VŠMU), na wydziale teatralnym (Divadelná fakulta – DF) powstał lalkarski fakultet. Do tego czasu w zasadzie uczelnia w Pradze była jedyną i najważniejszą kuźnią talentów dla teatrów lalkowych zarówno w Czechach, jak i na Słowacji.

Hana Cigánova wniosła do słowackiego teatru lalek ogromną inwencję, w swojej twórczości sięgając do wszystkich technik lalkowych, łącząc tradycję z zupełnie nowymi rozwiązaniami scenograficznymi. Dlatego też po utworzeniu specjalności lalkarskiej w DF VŠMU została wykładowcą tej uczelni, a od 2005 r. jest profesorem. Uczy scenografii teatru lalek: *bábka – objekt – herec* (lalka – przedmiot – aktor).

Na tej samej uczelni, w ramach tych samych specjalności pracują także inni słowaccy twórcy, którzy realizowali gościnnie swoje prace w Polsce. Należy do nich na przykład Pavol Uher, który prowadzi zajęcia z reżyserii i dramaturgii lalkowej, a także z aktorstwa lalkowego. W 2008 r. wyreżyserował w Katowicach *Pchłą Szachrajkę* Brzechwy, a do realizacji zaprosił

---

<sup>1</sup> Należy przypomnieć, że Karel Brožek w latach 70. związany był z teatrem lalek w Bańskiej Bystrzycy (wówczas jeszcze pod nazwą Krajské bábkové divadlo), a także realizował przedstawienia na wszystkich słowackich scenach lalkowych. Znał więc dobrze środowisko słowackich lalkarzy i miał tam wiele kontaktów.

słowackich artystów: scenografkę Evę Farkašovú, kompozytora Norberta Bodnára i Vladimira Slaninkę<sup>2</sup>, który realizował animacje komputerowe. Norbert Bodnár, związany w konserwatorium w Koszycach, należy do kompozytorów operujących dużymi formami, tworzących dla orkiestry symfonicznej. Nic więc dziwnego, że zajął się oprawą muzyczną przedstawienia wykorzystującego utwory Maurice'a Ravela. Spektakl powstał we współpracy z Filharmonią Śląską, której Orkiestra Kameralna grała w nim na żywo.

### 6.1. Mistrzowski team Mariána Pecki

Evá Farkašová należy do najbardziej wziętych scenografów i kostiumologów polskich teatrów lalek. Jednocześnie realizuje zajęcia ze scenografii bratysławskiej DF VŠMU, w tej samej katedrze co Hana Cigánová. Jest także absolwentką DAMU w Pradze (z 1977). W czasie studiów po raz pierwszy zetknęła się z teatrem, teatralnymi twórcami i twórczą atmosferą wielu pracowni artystycznych<sup>3</sup>. Jak sama wspomina, najważniejsze były dla niej organizowane przez akademię wyjazdy do teatrów na premiery i dyskusje, które toczyły się po powrocie. Wtedy także zetknęła się z Josefem Kroftą i Petrem Matáskem, którzy zmienili widzenie teatru lalek ówczesnej studentki: „W tamtych czasach był to awangardowy duet artystyczny. To właśnie oni odkryli scenografię jako obiekt teatralny o wielkich możliwościach ruchu i transformacji. Wielość scenograficznych wariantów, ruch, przekształcanie obiektu, podnoszenie i obracanie sceny – to wszystko idealnie sprawdzało się w teatrze lalek”<sup>4</sup>.

Jej teatralny warsztat rozwinął się we współpracy z Janem Uličanskim z teatru w Koszycach, gdzie wspólnie realizowali klasyczne bajki, do których tworzyła scenografię nadającą im nowoczesny wymiar. „Próbowaliśmy przełamać tradycyjne myślenie o lalkarstwie, np. w sposób bardziej przemyślany pracowaliśmy z tekstem. A ja odkrywałam nowe możliwości

<sup>2</sup> Jest on dziennikarzem i stałym współpracownikiem Słowackiego Radia, a także doskonałym fotografem.

<sup>3</sup> *Divadlo má zostať na ľudoch*, <http://divadlo.sme.sk/c/5885180/eva-farkasova-divadlo-ma-zostat-na-ludoch.html>.

<sup>4</sup> I. Hledíková, *Wierzę lalce*, rozmowa z Evą Farkašovú, „Teatr Lalek” 2001, nr 4, s. 39.



różnych materiałów, sposoby ich wykorzystania i funkcjonowania na scenie, w kostiumie, w lalce”<sup>5</sup>.

Na przełomie lat 90. i pierwszej dekady XXI w., w wyniku aksamitnej rewolucji, po raz pierwszy pojawiają się w środkach masowego przekazu programy satyryczne, kabarety polityczne. W ten sposób Evá Farkašová trafia do kabaretu politycznego *Halušky*, gdzie projektuje i tworzy lalki, karykatury polityków<sup>6</sup>. To było duże przedsięwzięcie: „Sami nie znaliśmy jeszcze poziomu wolności. Czy możemy pozwolić sobie na karykaturę Petera Weissa i Vladimira Mecziara? A do tego co tydzień musieliśmy wykreować karykaturę kolejnego polityka. (...) Wyczerpujące było cotygodniowe reagowanie i tworzenie nowych lalek. Pracowaliśmy w pięcioosobowym zespole, a i tak były nerwy”<sup>7</sup>. Praca ta wymagała nie tylko refleksu i szybkiego reagowania na rzeczywistość, ale i niezwykłego wyczucia formy, by lalki nie tylko były podobne do prawdziwych polityków, ale także aby uchwycić to, co charakterystyczne w ruchu. Uzyskany w ten niestandardowy sposób warsztat projektowania i konstrukcji lalek okazał się nieocenioną zaletą zwłaszcza w pracy zespołowej, która przecież w teatrze jest najważniejsza.

Wydaje się, że to także był punkt styczny współpracy Ewy Farkašovej i Piotra Tomaszuka. W latach 2001–2003 był on dyrektorem Teatru Lalek Baniałuka w Bielsku-Białej, a jednym z pierwszych teatralnych przedsięwzięć była realizacja przedstawienia *Mr Scrooge* Mariána Pecki z kostiumami i lalkami Farkašovej (22.02.2002). Jednocześnie od marca 2001 r. realizował on, w nowo powstałej Telewizji „Puls”, cykliczny program *Gumitycy*, mający ambicje satyry politycznej. Tomaszuk chętnie korzystał ze wszystkich uwag doświadczonej koleżanki, ale ostatecznie program okazał się klapą<sup>8</sup>, za to współpraca artystyczna między

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> W Polsce analogicznym programem byli *Gumitycy*.

<sup>7</sup> Wywiad z Evą Farkašovou: *Divadlo má zůstať na ľudoch*, <http://divadlo.sme.sk/c/5885180/eva-farkasova-divadlo-ma-zostat-na-ludoch.html>.

<sup>8</sup> W tygodniku „Wprost” (nr 17/2001) Justyna Kobus pisała: „»Gumitycy« jednak zawiodą, robią wrażenie żalosnej parodii satyry, drażnią niedoróbkami – począwszy od lalkowskich lalek, z których większości nie da się zidentyfikować bez pomocy tekstu, na nieśmiesznych dialogach kończąc. Marcin Wolski, początkowo współautor tekstów, odciął się od przedsięwzięcia i nie kryje rozczarowania. A zapowiadało się niezłe, gdy reżyserii podjął się Piotr Tomaszuk, twórca teatru Towarzystwo Wierszalin” (artykuł pt. *TYM bardziej śmiesznie*).

tymi artystami – przeciwnie, zaowocowała wieloma ważnymi realizacjami (13 spektakli) przede wszystkim w Towarzystwie Wierszalin Teatr (6 przedstawień). Pierwszym istotnym przedstawieniem dla ich współpracy był *Cyrk Dekameron* (12.10.2002) zrealizowany w bielskiej Białalu, a potem przeniesiony do teatru Baj Pomorski w Toruniu (27.09.2003).

Pod koniec lat 80. (1988) Evá Farkašová trafiła do Bańskiej Bystrzycy, gdzie po objęciu dyrekcji przez Ivetę Škripkovą<sup>9</sup> zaczęło formować się nowe oblicze lalkowej sceny artystycznej, już nie tylko dla dzieci. Pracował tam także aktor i reżyser Marián Pecko, który włączył Farkašová do swojego artystycznego zespołu. Wraz z Jánem Zavarským tworzą spektakle o tematyce politycznej. W przedstawieniu *Trzy motyle*, które powstało tuż przed upadkiem muru berlińskiego, wprowadzone zostało nowe spojrzenie na plastykę teatralną. „Punktem wyjścia koncepcji plastycznej widowiska było wykorzystanie papieru gazetowego, z którego wykonano maski, scenografię i kostiumy. Poprzez tę formę pokazaliśmy, że owijamy się w coś, co jest tylko pustymi słowami, a prawda jest gdzieś głęboko, ukryta w środku pod kolejnymi warstwami”<sup>10</sup>. Współpraca z Mariánem Pecką staje się dla Evy Farkašovej kolejnym etapem artystycznych poszukiwań. Odkrywa szczególne znaczenie koloru na scenie i jego możliwości oddziaływania na widza, uświadamia sobie atrakcyjność wizualną kolażu jako kompozycji różnych typów teatru (*Mr Scrooge*) czy wagę kostiumu, który staje się, w jej przekonaniu, równorzędnym plastycznym partnerem sceny, tworzy i wspomaga postać sceniczną (*Kubo, sto lat cierpienia. Komedia*).

To także Pecko sprowadził Evę Farkašová do Polski w 1995 r. Z nią bowiem realizował wszystkie swoje inscenizacje. „To typowa cecha Pecki, że on jako reżyser chce przedstawić problem inaczej, niż się to powszechnie czyni. On chce prowokować. (...) Jest wielkim teatralnym magiem, potrafi wytworzyć na scenie niepowtarzalną atmosferę. Pecko ma znakomitego partnera w osobie Jána Zavarskiego, który jest racjonalny, kieruje się logiką, ma dramaturgiczne myślenie, a scenografię postrzega jako swoistą scenograficzną reżyserię”<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Absolwentkę dramaturgicznej specjalności DF VŠMU.

<sup>10</sup> I. Hledíková, *Wierzę...*, loc. cit.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

W Polsce Eva Farkašová styka się Petrem Nosálkiem, który zaprasza ją do realizacji przedstawienia *Faust, Genowefa, Don Juan, czyli opowieści wędrownych lalkarzy* przygotowanego dla Teatru Lalek Guliwer w Warszawie w 2003 r. Od tamtej pory zrealizowali w Polsce ponad 17 wspólnych teatralnych projektów, w których sięgali do różnych form – od lalek klasycznych i tradycyjnych przestrzeni gry po nowoczesne środki wyrazowe, takie jak projekcje komputerowe. Na przykład w spektaklu *Czarnoksiężnik z Krainy Oz* bielskiej Banialuki wręcz zastępowały one tradycyjną scenografię. Eva Farkašová zbudowała postaci sceniczne na zasadzie dopełniających się: aktora i lalki, działających w prawie pustej przestrzeni. Kilka elementów wertykalnych oraz horyzont sceny stawały się ekranami dla projekcji komputerowych będących artystycznym obrazem różnych miejsc akcji. Natychmiastowa zmiana obrazu rzuconego na scenę robiła niezwykle wrażenie niemal magicznych podróży w przestrzeni. Całość dopełniały elementy teatru cieni.

Przez ponad 10 lat obecności w polskim teatrze Eva Farkašová stała się prawdziwą gwiazdą scenografii. Obok Mariána Pecki i Petra Nosálka współpracuje także z polskimi reżyserami, jak wspomniany już Piotr Tomaszuk czy Paweł Aigner, Arkadiusz Klucznik, Jerzy Jan Połowski, Krzysztof Adamski, Krystian Kobylka czy Tomasz Man. Z tym ostatnim zrealizowała *Medeę* we Wrocławskim Teatrze Lalek (2009). Był to monodram Jolanty Góralczyk, która za sprawą inscenizatora stanęła przed arcytrudnym zadaniem opowiedzenia „historii walki o prawdziwość uczuć zdeterminowanych wiarołomnością męża, bezwzględnością i nieczułością otoczenia, a także »manipulacją boską«”<sup>12</sup>. Przyjmowała na siebie aż pięć postaci, z którymi dialogowała. Scenografia Ewy Farkašovej nie tylko wsparła aktorkę, ale pogłębiła wymowę i stworzyła niezwykle klimat przedstawienia, budując, jak mówią niektórzy recenzenci, klaustrofobiczną zamkniętą przestrzeń, w której gra światła stała się dominującym środkiem plastycznego wyrazu. Zygmun Molik pisze: „Scenografia to lekko ukośnie podwieszony półprzejrzysty, biały, ze zmiętą fakturą ekran. Jedno krzesło, jeden czarny długi płaszcz. Pozornie niewiele, wyrazić tak jednak i opisać można wszystko. Bo dochodzi jeszcze

<sup>12</sup> Za: Zygmuntem Molikiem, który zrecenzował to przedstawienie na swoim blogu: <http://ewamolik-zygmunt.blogspot.com/2011/10/medea-jolanty-goralczyk-i-tomaszama.html>.

gra światła i pomysły inscenizacyjne. Zachwycające są pomysły z wąskim pasem światła na podłodze. Przestrzeń staje się niebezpieczną przełęczą. Ten sam wąziutki, poprzeczny pas światła skupiony na wysokości błękitnych oczu, skupia naszą niepodzielną uwagę. Jest wiele mroku. Z niego wyłaniają się jasne, czasem kolorowe prostokąty oświetlające precyzyjnie oszczędną akcję. Czy sceny podświetlające siedzącą, stojącą sylwetkę Aktorki. Jak z gry »w zajączki na ścianie«. Tu jednak nie są grą jedynie. Brawo!”<sup>13</sup>. Odnajdujemy tu właściwe myślenie scenografa: „Prawdy scenicznej szuka się we wspólnej pracy z reżyserem, aktorem i w pracy z tekstem. Scenografia powstaje »pomiedzy«, jest formą artystycznej pomocy, wsparcia dla idei, wymowy, akcji i nie może przytłaczać całości, wychodzić na pierwszy plan”<sup>14</sup>.

Scenografie, a zwłaszcza kostiumy i lalki Evy Farkašovej zawsze robią wrażenie. Doceniają ją zarówno krytycy, artyści, jak i publiczność. Świadczą o tym nagrody, jakie otrzymuje, nie tylko na festiwalach i w konkursach teatralnych, ale także nagrody środowisk artystycznych i nagrody publiczności. W 2003 r., wraz z Jánem Zavarským, otrzymała Złotą Maskę za scenografię do przedstawienia Piotra Tomaszuka *Cyrk Dekameron*. Tę samą nagrodę, tym razem indywidualną, przyznano jej w 2011 r. za scenografię, lalki i kostiumy do spektakli: *Podróże Guliwera* Mariána Pecki oraz do *Tristana i Izoldy* Petra Nosálka. Także w Opolu doceniono jej prace i przyznano Złotą Maskę 2010 za scenografię do *Tygryska Pietrka* (reż. K. Kobyłka) i wspólnie z Povelem Andraško za *Iwonę, księżniczkę Burgunda*.

Warto też zwrócić uwagę, że Eva Farkašová zaczęła pracę w Polsce, współtworząc scenografię z innymi plastykami, aby po kilku latach usamodzielić się. Niemniej najsilniejszą jej stroną pozostaną zawsze kostiumy oraz lalki.

Ján Zavarský z wykształcenia jest architektem, co tłumaczy jego syntetyczne, technicznie przemyślane scenografie, w sposób artystyczny organizujące przestrzeń sceniczną. Proste formy uzupełniane były bogatym detałem właśnie przez Evę Farkašová. W ten sposób artyści dopełniają swoje prace, które uzyskują szczególną pełnię. Jednak w pewnym momencie Zavarský nie mógł przystąpić do realizacji ko-

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Rozmowa Ewy Tomaszewskiej z Evą Farkašová, z dn. 11.09.2011 r.

lejnej premiery i polecił swego studenta Pavola Andraško. Doskonale odnalazł się on w zespole artystycznym z Bańskiej Bystrzycy i znalazł wspólny język ze wszystkimi członkami tego teamu, stając się stałym ich współpracownikiem. Razem zrealizowali w Polsce osiem premier nie tylko na Śląsku, ale także w Białymstoku. W 2005 r. za scenografię do spektaklu *Piękna i Bestia* Teatru Lalek Banialuka z Bielska-Białej otrzymał Złotą Maskę, a w 2010 r. nagrodę za dekoracje do widowiska *Iwona, księżniczka Burgunda* na XXIV Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu.

Róbert Mankovecký jest czwartym członkiem artystycznego teamu Pecki. Zrealizował z nim wszystkie polskie premiery. Na co dzień od 1991 r. związany jest z teatrem w Martinie (Slovenské komorne divadlo). Jest przede wszystkim kompozytorem teatralnym, choć realizuje także muzykę filmową. Z pewnością należy do tych muzyków, którzy nie tylko doskonale dopasowują się do teatralnego widowiska, tworząc niezwykle klimaty kolejnych scen, ale także poruszają odbiorcę i pozostawiają niezatarty ślad w pamięci.

## 6.2. Ondrej Spišák i František Lipták

Jednak zanim zespół Mariána Pecki pojawił się w śląskich teatrach, inny scenograf ze Słowacji zaczął współpracę z polskimi artystami. František Lipták trafił do Polski wraz z Ondrejem Spišakiem. Pierwszy raz Spišák przyjechał do Polski jako student praskiej DAMU w 1986 r. Na białostocki Przegląd Przedstawień Dyplomowych Wydziałów Lalkarskich Szkół Teatralnych przywiózł przedstawienie *Džezinbad wg Na szkle malowane* Ernesta Brylla, w którym dość oryginalnie potraktował przygody Janosika spełniającego się w łóżku. Mówił, że oddał wówczas na scenie autentyczne międzyludzkie relacje i erotyczne nastroje panujące w grupie swoich studenckich przyjaciół. Przedstawienie wzbudziło entuzjazm nie tylko wśród studentów. Także nauczyciele i krytycy odnieśli się do niego z dużą życzliwością. Potem Spišák pojawił się na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej w 1994 r. I znowu jego *Odkrycie Ameryki* okazało się festiwalowym hitem. Spektakl ten przygotował już z Františkem Liptakiem, z którym w 1989 r. założył Teatro Tatro w Nitrze, je-

den z pierwszych na Słowacji teatrów prywatnych<sup>15</sup>. Po sukcesie *Odkrycia Ameryki* obaj twórcy zostali zaproszeni do warszawskiego Teatru Lalka, gdzie zrealizowali *Robinsona Crusoe* wg Daniela Defoe, spektakl pełen humoru i fantazji, wciągający widza w akcję, który rozanimował całą przestrzeń teatru. Liliana Bardijewska pisała potem: „Spišák i Lipták stworzyli piękny, pełen poezji, mądry spektakl o tolerancji i wzajemnym oswajaniu. To humanistyczne przesłanie w sposób naturalny wynika ze wspólnej zabawy, w której na równych prawach uczestniczą aktorzy i publiczność”<sup>16</sup>. Niemal natychmiast powstał w Lalce drugi ich spektakl *Rudy Džil i jego pies* wg Tolkiena (1994), a potem kolejne: *Wyprawa do wnętrza ziemi* na motywach powieści Juliusza Verne’a (1997), *Odyseja* Homera (1999) i *Buratino* (2004). Jednocześnie realizacja *Guliwera* (1996) rozpoczęła ich współpracę z Białostockim Teatrem Lalek. Następują kolejne realizacje w innych polskich teatrach: w Toruniu, w Łodzi, w Gdyni i znowu w Warszawie, ale tym razem na scenie Teatru Narodowego (*Merlin* Tadeusza Słobodzianka, 2003).

Jednak Ondrej Spišák nigdy nie realizował przedstawień na scenach śląskich. Za to jego scenograf trafił do Opolskiego Teatru Lalki i Aktora. Zaprosił go do współpracy Zbigniew Lisowski, absolwent białostockiego wydziału lalkarskiego Akademii Teatralnej w Warszawie. W Opolu zrealizował on *Kota w butach* wg Brzechwy (1998), a potem *Królową krainy śniegu* (1999). To zapewne wtedy Krystian Kobylka zaproponował Františkowi Liptákowi realizację sztuki *Czy mogę stworzyć świat* wg opowiadania P. Gripariego *Sprytna Świnka* (2001). Dla reżysera najważniejszym aspektem inscenizacji była kreacja rzeczywistości: „Chciałem, żeby dziecko stwarzało swój własny świat nie przy stoliku czy budowało go z klocków, ale żeby mogło odczuć tchnienie kosmosu, jakiejś olbrzymiej przestrzeni. Czegoś, co nie jest tu i teraz. Wychodzi

<sup>15</sup> Założony jako stowarzyszenie, jak sami mówią, „wolnych aktorów, reżyserów, scenografów ich żon i dzieci” (wg [www.slovakia.culturalprofiles.net/?id=3478](http://www.slovakia.culturalprofiles.net/?id=3478)). Teatr wielu twórców teatralnych nawiązywał do cyrku, teatru ulicznego, a z czasem także stał się teatrem wędrownym: „Stali się trupą, która na wozie zwanym Maringotką zaprzężonym w klacz Kvetkę objechała Słowację i Ukrainę. Docierali do najdalszych zakątków, spotykając ludzi, dla których ich przedstawienia były pierwszym zetknięciem się z teatrem” (M. Mokrzycka-Pokora, *Ondrej Spišák* ([www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/leAN5/content/ondrej-spisak](http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/leAN5/content/ondrej-spisak))).

<sup>16</sup> „Gazeta Wyborcza”, Warszawa, 18.02.1994.

jakby ze stolika, ale z tego stolika gdzieś ucieka. Rozjeżdżają się ściany i nagle znajdujemy się w jakiejś przestrzeni straszliwie otwartej, gdzie nie ma początku ani końca, nie ma żadnych boków ani ścian”<sup>17</sup>. Oto zadanie dla scenografa, któremu František Lipták sprostał znakomicie. Pierwsza część widowiska to brawurowy popis scenograficznych wizji i możliwości lalkowego teatru: „Na początku zdarza się człowiek. Jest nim lalka zawieszona w powietrzu, podtrzymywana przez Ojca i Matkę, którym u ramion powiewają anielskie skrzydła. Lalka zyskuje samodzielność, zaczyna żyć własnym życiem, gdy przejmuje ją trójka animatorów – zakapturzonych i anonimowych jak w teatrze bunraku, precyzyjnych w działaniu. Na scenie panuje półmrok. W ludzki świat wkracza pierwszy żywioł – powietrze wyobrażone jako olbrzymi czarny ptak. Jego rozpostarte skrzydła wypełniają niemal całą scenę. Ptak znika i pojawia się ryba. Wielka, złożona z kilku ruchomych segmentów, przez które przepływa światło, gdy figura znajdzie się w kręgu reflektora. Rybę zastępuje potężna głowa byka – symbol ziemi, a po niej w powietrze wznosi się twarz ognia – lwa. W następnym obrazie pojawia się baśniowy smok. Jest jaskrawoczerwony, ruchliwy jak wąż. Wnosi niepokój i aurę zagrożenia. Figury istnieją w ruchu i w kolorach, określają pustą neutralną przestrzeń sceny swoim wyrazistym kształtem. Po pięciu żywiołach przychodzi kolej na symbole Słońca i Księżycy”<sup>18</sup>. W części drugiej bohater, Chłopiec uwikłany zostaje w cywilizacyjny zgiełk, poddany pokusom dobrobytu i sławy. Scenograf tworzy metaforyczne, ale także groteskowe symbole idoli i duchowych przywódców (gwiazda rocka i filmu, guru, polityk dyktator). Są to wielkie formy dłoni, ust, kukły dopełnione projekcjami obrazów, symbolami współczesnej popkultury. Wszystko podporządkowane jest rytmowi videoclipów i reklamowych spotów. „Spektakl staje się swoistym świadectwem fascynacji teatrem – jego możliwościami i wieloimiennością, jego wizualną urodą”<sup>19</sup>. I to właśnie wciąga młodą publiczność, która oglądała widowisko z prawdziwym zainteresowaniem. Należy jednak dodać, że właśnie owa wizualność, plastyczność zdominowała treści, które trudno było do koń-

<sup>17</sup> H. Jurkowski, *Teatr Krystiana Kobyłki*. W: *Ludzie i Lalki*, op. cit., s. 68–69.

<sup>18</sup> M. Schejbal, *Stworzenie świata*, „Teatr Lalek” 2001, nr 2, s. 34.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 33.

ca ogarnąć. Jednak scenografia robiła tak wielkie wrażenie, że jury XX Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalkowych w Opolu nagrodziło pracę właśnie Františka Liptáka (2001).



## Zakończenie

Tuż po II wojnie światowej teatr lalek w Czechosłowacji próbował kontynuować dokonania sprzed wojny, a także nawiązywać do swojej bogatej lalkarskiej tradycji. W Polsce w zasadzie wszystko zaczynało się od zera. Ponieważ nie było ani możliwości szybkiego przepływu informacji, ani nie ukształtowały się jeszcze formy kontaktów międzynarodowych, polski teatr lalek rozwijał się według własnych, dość niezależnych, koncepcji. Kształt nadawał mu splot pedagogicznych koncepcji wychowawczych zakorzenionych w ideach warszawskiego Baja i artystycznych pomysłów wniesionych do teatru przez plastyków, którzy tu szukali nowych przestrzeni twórczych.

Od drugiej połowy lat 50. XX w. w polskim teatrze ruszyła fala eksperymentów, która zaowocowała powstaniem wielu awangardowych scen i nowego typu widowisk teatralnych. Fala awangardy nie omija także środowiska lalkarskiego, które w latach 60. formuje nowe kierunki rozwoju. Ich podstawą stają się: „teatr otwartej animacji” oraz „teatr różnych środków wyrazu”.

Tymczasem w Czechosłowacji, mimo wcześniejszych prób, dopiero od połowy lat 60. dokonuje się otwarcie na nowe, awangardowe myślenie o teatrze lalek. Formują się cztery ośrodki teatralne, w których na różne sposoby realizuje się kolejne pomysły artystyczne. Wiele z nich dotarło właśnie z Polski, wiele polskich rozwiązań zostało przez czeskich twórców zderzone z tradycją czeskiego lalkarstwa, co dało zupełnie nowe efekty artystyczne. I tak w latach 70. polski teatr lalek ugruntował swoje osiągnięcia formalne, zaś teatr czechosłowacki dopiero rozpoczął rozwój nowych środków wyrazu. Powstawały wówczas coraz to nowe, ciekawe, a często wręcz wybitne inscenizacje. Były one inspirujące także dla środowiska te-

atrów dramatycznych i – należałoby dodać – przestrzeń teatrów lalek była dla artystów Czechosłowacji swego rodzaju przestrzenią wolności.

Lata 80. XX w. dla polskiego teatru były okresem destabilizacji politycznej i jednocześnie swego rodzaju marazmu artystycznego w teatrze lalkowym, który łączył się ze zmianą pokoleniową. Już pod koniec lat 70. nastąpiło powolne wyhamowanie tendencji twórczych poszukiwań, a niekiedy nowe artystyczne drogi zaczęły się płatać i wieść na manowce. Pogłębiająca się stagnacja doprowadziła do silnych tarć w środowisku lalkarskim i wywołała wiele sporów o pryncypia. Najgorętszą była chyba dyskusja powstała wokół pytania: kim jest animator teatru lalek? Aktorem czy lalkarzem?<sup>1</sup> Chodziło o znalezienie najlepszej formy kształcenia nowych pokoleń lalkarzy, ale ku frustracji wszystkich, młodzi widzieli się przede wszystkim jako aktorzy i szukali swego miejsca w teatrach dramatycznych. W byciu na scenie dostrzegali wartość samą w sobie. Było to jedną z ważniejszych przyczyn odejścia od lalki jako głównego środka wyrazu<sup>2</sup>. Zaczęły znikać z teatrów klasyczne techniki lalkowe, coraz częściej to żywy aktor stawał się centralnym punktem inscenizacji, zaś lalka pozostawała przedmiotem coraz mniej znaczącym lub po prostu ozdobą. Ukuto pojęcie „ulalkowanie aktora” uzasadniające użycie środków aktorskich w lalkowych teatrach<sup>3</sup>. Doprowadziło to także do odejścia od myślenia

<sup>1</sup> Wyrazem tej dyskusji były polemiczne artykuły Henryka Jurkowskiego i Jana Wilkowskiego publikowane na łamach „Teatru Lalek” w latach 1985–1987 (np. H. Jurkowski, *Jeszcze raz o kształceniu lalkarzy*, „Teatr Lalek” 1985, nr 3; Jan Wilkowski *Zrywam pieczęć omerty*, „Teatr Lalek” 1986, nr 2).

<sup>2</sup> W Biuletynie wydawanym przy okazji Ogólnopolskich Spotkań Teatrów Lalek (OSTL) w Białymstoku w 1987 r. znaleźć można taki ironiczny zapis dotyczący przedstawienia *Pan Lusterkorilke* B. Kierca, który dość dobrze wyraża atmosferę tamtych dyskusji: „Do śmietnika zagląda Pan Lusterkorilke. Mówi: Tam jest lalka. Widzę lalkę. (proszę Państwa, my nie widzimy lalki). Wchodzi lalkarka psychicznie obciążona Lalką. Błaga: dajcie mi Lalkę. Ja nie mogę bez Lalki. Ja mogę tylko z Lalką, o Lalce, przez Lalkę, w Lalce, pod Lalką, na Lalce. Ale lalki nie było. Był embrion lalki. A po scenie miotał się dreszcz metafizyczny” (Igor Białostocki).

<sup>3</sup> Szczególnym przykładem tego zjawiska było przedstawienie *Szarate wg Juweniliów* Witkacego, zrealizowane w Teatrze Lalki i Aktora Miniatura w Gdańsku (03.05.1985) przez Zbigniewa Wilkońskiego. Przedstawienie to wywołało gorącą dyskusję w związku z tym, że spektakl był całkowicie żywopłanowy i nie wzięła w nim udziału ani jedna lalka. Powstał problem porównywania przedstawień zespołów lalkarskich, które używają lalek jako środka wyrazu artystycznego, z teatrami lalek, które lalek nie używają.

plastycznego. W powstających przy wyższych szkołach teatralnych nowych wydziałach lalkarskich zajęcia dotyczące plastyki ograniczone były do dość standardowo prowadzonych wykładów z historii sztuki oraz zajęć praktycznych z zakresu budowy lalek. Dotyczyło to zarówno aktorów, jak i przyszłych reżyserów. Charakterystyczne, że mimo pewnych prób do dzisiaj nie powstał wydział scenografii teatru lalek. W zasadzie scenografia, jako kierunek studiów, nadal związana jest z akademiami sztuk pięknych, co powoduje, że absolwenci koncentrują się na formie plastycznej w oderwaniu od teatru, działań scenicznych oraz technicznych aspektów realizacji teatralnej. Między światem form plastycznych i teatru powstała przestrzeń utrudniająca czy wręcz uniemożliwiająca komunikację artystyczną<sup>4</sup>.

W ten sposób to, co stanowiło wizytówkę polskiego lalkarstwa: plastyczność, wielość środków artystycznego wyrazu, zanikało na rzecz żywego aktora. Dodatkowym – pozytywnym efektem tych dyskusji i przemian stało się poszerzanie repertuaru scen lalkowych o przedstawienia adresowane do starszych odbiorców – do młodzieży i dorosłych.

W konsekwencji jednak utworzyło się wolne miejsce dla twórców z zagranicy, szczególnie Czechów i Słowaków, którzy okazali się dobrze przygotowani do pracy w teatrze przez wielowydziałową Akademię Teatralną w Pradze (a teraz także w Bratysławie). Nie jest więc dziełem przypadku niezwykła popularność czeskich i słowackich scenografów (Andraško, Farkašova, Hubička, Lipták, Kalfus, Kuchinka, Kudlička, Polívka, Tómanek, Volkmer, Zákostelecký, Zavorský) w polskich teatrach, i to nie tylko lalkowych. Wypełniają oni jakąś lukę, która istnieje już od dłuższego czasu. Dawni mistrzowie odeszli – nowych brak.

Dodatkowym elementem jest osadzenie teatru w kulturze postmodernizmu, która w Polsce powoli rozwijała się od lat 80. Postmodernizm z założenia wystrzega się zastygania w jednym skodyfikowanym sposobie uprawiania sztuki, często za jego styl uważa się właśnie bezstylowość. Do kanonu postmodernistycznych chwytów należą pastisz, cytat, interpretacja antroposfery jako gry. Jednocześnie dzieła mogą być interpretowane

<sup>4</sup> Być może dzisiejsze próby współpracy wrocławskich wydziałów PWST w Krakowie z Akademią Muzyczną oraz Akademią Sztuk Pięknych we Wrocławiu, a także deklarowana chęć współpracy Wrocławskiego Teatru Lalek z Wydziałem Lalkarskim PWST – zmienia tę rzeczywistość.

jako mozaiki zbudowane z przytoczeń i przekształceń istniejących już utworów, które nie służą wcale powołaniu się na mistrza, lecz własnej grze autora. Wyrażała to wielka dyskusja dotycząca wierności reżysera autorowi dramatu, lapidarnie wyrażona w cytacie z Meyerholda użytym przez Jerzego Grotowskiego w programie do sztuki *Bogowie deszczu* wg Krzysztonia (1958!): „Wybrać sztukę autora – nie znaczy podzielać jego poglądy”. Doprowadziło to do posługiwania się przez współczesnych inscenizatorów kolażami literackimi i adaptacjami różnych dzieł, niekoniecznie nawet literackich. W teatrze lalek prekursorem tej niepokornej postawy wobec autorów tekstów literackich był Jan Dorman.

Nie dziwi zatem fakt opozycji młodych twórców wobec teatru uformowanego wcześniej i poszukiwania przez nich form teatru będącego zaprzeczeniem dotychczasowych kanonów. Być może stąd też bierze się, manifestowana przez wielu twórców teatru lalek, niechęć do podziału na teatr dla dzieci i dla dorosłych, na teatr lalek i teatr dramatyczny itp.

Po przełomie roku 2000 postmodernistyczna dekonstrukcja i dekompozycja dzieła teatralnego przybrała na sile. Dotyczy to nie tylko formy, ale i treści, która dziś przybiera coraz bardziej formę hasła, skojarzenia, odniesienia i przypomina zbiór „krótkich wiadomości tekstowych” (SMS-ów), a nie – jak dotąd – badanie czy obserwację zjawiska, próby jego zrozumienia lub analizy psychologicznej czy społecznej. Akcent przeniesiony zostaje z opowieści na prezentację. Twórcy zaledwie dostrzegają zdarzenia, koncentrując się na sposobie narracji teatralnej z użyciem form, które często, i być może programowo, są brzydkie, podkreślają deformacje i wynaturzenia lub jeszcze częściej – są zapożyczone z produkcji masowej, są przedmiotami codziennego użytku. Nawet w tej hasłowo traktowanej treści zaobserwować można trend do wydobywania i prezentowania zdarzeń wynaturzonych, chorych, obsesji i lęków bez prób zmierzania do głębszych analiz czy *katharsis*. Dotyczy to także teatru dla dzieci, w którym Czerwony Kapturek może okazać się potwornym dzieckiem, podczas gdy Wilk łagodnym i dręczonym przez to dziecko – pieskiem.

Kształt współczesnego teatru jest także wynikiem ponowoczesnego funkcjonowania mass mediów: „Dawniej mass media były traktowane jako zwierciadło odbijające współczesną rzeczywistość. Obecnie rzeczywistość może być określona dzięki zewnętrznym odbiciom tego zwiercia-

dła”<sup>5</sup>. Obraz zaczyna dominować nad narracją, a jego istnienie staje się wartością samą w sobie: „W coraz większym zakresie konsumujemy obrazy i znaki dla nich samych aniżeli ze względu na ich użyteczność albo dla głębszych wartości, które mogą symbolizować. (...) Jest to oczywiste w samej kulturze popularnej, gdzie wygląd zewnętrzny i styl – to, jak rzeczy wyglądają – oraz zabawa i żart dominują nad treścią i znaczeniem”<sup>6</sup>. Nie spodziewanie sztuka zostaje przeniesiona na płaszczyznę kultury popularnej. A ponieważ w rzeczywistości postmodernistycznej coraz trudniej jest odróżnić ekonomię od kultury popularnej, coraz łatwiej wpływać na nią za pomocą nacisków administracyjnych wyrażonych poprzez wymóg samofinansowania się teatrów. To z kolei wpływa na rodzaj repertuaru i sposób funkcjonowania teatru. I tu koło się zamyka.

Te problemy dotyczą także Czechów, a zwłaszcza Słowaków. Po roku 1991 ekonomia obu nowo powstałych państw stała się priorytetem, dlatego niezwykle łatwo było przyjąć zasadę minimalizowania dotacji do teatrów państwowych i postawić na niewielkie prywatne grupy. Na Słowacji wywołało to poważny kryzys. Eva Farkašova mówi, że jeśli ktoś chce założyć rodzinę, z pensji aktora lalkarza nie ma możliwości jej utrzymać i musi odejść z zawodu: „Teatr lalek może dziś uprawiać tylko fanatyk głęboko przeświadczony o tym sposobie artystycznej wypowiedzi”<sup>7</sup>. Jeśli dodamy, że na Słowacji działa tylko pięć profesjonalnych lalkowych scen, przestaje dziwić fakt poszukiwania pracy poza granicami kraju, na przykład w Polsce. Zwłaszcza że Słowacy mają doskonały warsztat i profesjonalne przygotowanie, dzięki którym często przebijają oferty polskich artystów zarówno w zawodowych zespołach teatralnych, jak i prowadząc warsztaty dla dzieci i młodzieży. Słowacy często podkreślają, że Polska jest dużym krajem – sam polski Śląsk jest porównywalny terytorialnie z całą Słowacją, a działa na Śląsku siedem teatrów lalek finansowanych przez samorządy. Do tego należałoby doliczyć sporą liczbę scen dramatycznych, muzycznych i baletowych. Znowu powołując się na wypowiedź Evy Farkašovej, Słowacy uważają, że Polska ma głębszą tradycję teatralną, dzięki czemu teatr ma o wiele silniejszą pozycję. Posiada także żywą publiczność, która licznie przychodzi na przedstawienia, zaś kolejne premiery są

<sup>5</sup> D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań, Zysk i S-ka, 1998, s. 170.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 180.

<sup>7</sup> <http://divadlo.sme.sk/c/5885180/eva-farkasova-divadlo-ma-zostat-na-ludoch.html>.

obudowane profesjonalną krytyką; tego wszystkiego brakuje na Słowacji – „Polskie teatry obecnie także walczą o pieniądze, ale nie zauważyłam, aby wpływało to na ograniczenia [artystyczne] albo żeby rezygnowano z mojej scenografii dlatego, że jest za droga”<sup>8</sup>.

Obecność czeskich i słowackich artystów w polskim teatrze jest zatem spowodowana trudną sytuacją w rodzimych krajach, która popycha do szukania nowych przestrzeni dla własnej teatralnej kreacji. Niemal wszyscy twórcy zza południowych granic Polski wspominają o lepszych stawkach, jakie oferowane są im w Polsce, a także o lepszych warunkach pracy i większym szacunku do teatru polskiej publiczności. Eva Farkašová mówi: „Teatry lalkowe w Polsce mają o wiele lepsze warunki do artystycznej twórczości, a zwłaszcza zaplecze warsztatowe z doskonałymi rzemieślnikami. A w Słowacji niestety już nie. Ze względów finansowych zlikwidowano pracownie, profesjonalści się rozproszyli i w większości odeszli do reklamy. Polacy mają większy szacunek do teatru. U nas taki stosunek do teatru był jeszcze w latach 70. i 80., ale dzisiaj już znika. Obawiam się nawet, że państwowe teatry lalkowe mogą w ogóle nie przetrwać, gdyż kompetentne organy prawie w ogóle się nimi nie interesują. Trzymam kciuki za Polaków, żeby wytrzymali i przetrwali. W Polsce teatry żyją. Żyły przed zmianą systemu politycznego i żyją także teraz”<sup>9</sup>.

Wydaje się, że dla Petra Nosálka Polska także stała się miejscem, gdzie mógł rozwinąć skrzydła i iść dalej na drodze teatralnych poszukiwań, niż byłoby to możliwe w Czechach. Tu też rozszerzył własne koncepcje o nowe media, współpracując z polskimi młodymi twórcami (Piotr Klimek, Marta Guśniowska), a także obserwując ich zawile poszukiwania artystyczne. W jego ostatnich realizacjach można by się dopatrzyć wielu cech łączących go z młodym teatrem polskim.

Zresztą po roku 1990 także u naszych południowych sąsiadów nowe postmodernistyczne wpływy zaczęły zataczać coraz szersze kręgi. Uwidoczniło się to choćby w przemianach programowych praskiej DAMU i rezygnacji z nazwy „teatr lalek” na rzecz „teatru alternatywnego”, co z pewnością rozszerza granice artystycznej penetracji, ale także spycha tradycję na drugi plan. Wraz z nią odchodzą reżyserzy starszego pokolenia.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> I. Hledíková, *Wierzę lalce*, rozmowa z Evą Farkašovou, „Teatr Lalek” 2001, nr 4, s. 41. Wypowiedź tę potwierdziła w rozmowie z Ewą Tomaszewską z września 2011 r.

Karel Brožek na pytanie, dlaczego pracuje w Polsce, odpowiada: „Żartując mogę powiedzieć, że w Czechach już mnie nikt nie chce. To jest oczywiście zmiana generacji. U nas to ma twardszy przebieg niż w Polsce. Tu bardziej się ceni pamięć dawnych twórców, mistrzów czy po prostu starszych kolegów. (...) Dziś także polski teatr lalek wydaje mi się odważniejszy. Mimo że i w Czechach jest już pełna swoboda, to jednak te ograniczenia są wewnątrz samych twórców”<sup>10</sup>. W jego wypowiedziach wyczuwa się rozczarowanie obecną sytuacją teatru lalek w Czechach i poczucie coraz większego dystansu, odosobnienia, niezrozumienia w stosunku do młodego pokolenia: „Obecnie w Czechach mamy do czynienia z jakąś stagnacją. Do lat 90. teatry lalkowe miały silną pozycję i bardzo dobry odbiór, bo twórcy starali się wpływać na wyobraźnię odbiorcy w większym stopniu, niż na to pozwalano w teatrach dramatycznych. Od lat 90. to się właściwie skończyło i już nie ma takiego przepływu inspiracji jak wcześniej. Teatry dramatyczne stawiały się coraz bardziej interesujące, a lalkowe przestraszyły się, że po wprowadzeniu gospodarki rynkowej stracą widzów. To, co najbardziej widać, także i w polskich teatrach, to realizowanie przedstawień »pod publiczke«, schlebienie widzom, efekciarstwo. To jednak nie ma sensu, bo teatr powinien coś ważnego mówić do widza. Oczywiście teatry lalkowe w znacznej mierze grają dla dzieci i często jest to teatr edukacyjny, ale są także sceny, które mają swoją renomę i od lat robią dobre przedstawienia; tradycyjnie – »Drak« z Hradec Králove, »Alfa« z Pilzna, może teatr z Liberca. W Czechach jest 10 scen, więc to i tak jest duży procent interesujących propozycji teatralnych. W Czechach jest też kilka scen niezależnych, prywatnych, które mają bardzo dobre recenzje, ale one mało się starają o to, by sięgać po lalki jako środek artystycznego wyrazu. Praska Akademia też już się nie nazywa »lalkarska«, lecz »alternatywnego teatru«, a w spektaklach dyplomowych lalki nie zobaczysz. Trudno nawet powiedzieć, co to jest ta alternatywna sztuka teatru? To nie jest teatr? To jest inny teatr? Nie rozumiem tego trendu. Dlaczego gubi się ta poezja lalki, ożywionej martwej materii, materii, która ożywa przez wyobraźnię dziecka. Obecnie nowe technologie zaczęły opanowywać nie tylko teatr, ale i wyobraźnię twórców, którzy odwracają się od tradycyjnej, a nawet i nowoczesnej lalki teatralnej i idą w kierunku jakiejś plastyki, filmu czy

<sup>10</sup> E. Tomaszewska, *Teatr to przestrzeń wolności*, magazyn kulturalny MOST, Bielsko-Biała 2013, nr 6–7, s. 68.



wręcz działań multimedialnych. To jest teraz modne. W teatrze wszyscy boją się konkurencji filmu, Internetu czy konkurencyjności agresywnych obrazów w videoclipach. Starają się uchwycić to samo skrótowe, wyrwykowe przedstawianie rzeczywistości, wprowadzić do teatru tego samego ducha zamiast trzymać się swojej specyfiki. Ja jestem jednak przekonany, że ta cudowność lalkowego teatru musi wrócić<sup>11</sup>.

Stagnację w czeskim teatrze lalek potwierdza także Kateřina Dolenská<sup>12</sup>. Czyżby więc czeski i słowacki teatr lalek przechodził obecnie ten sam etap zwątpienia i postmodernistycznej destrukcji? Wygląda na to, że dziś za południowymi granicami pojawił się w teatrze lalek artystyczny kryzys wynikający także z nowej sytuacji polityczno-ekonomicznej. Nowe systemy nie stawiają kultury na szczycie listy najważniejszych problemów, a wręcz przeciwnie – spychają ją na sam koniec spraw do załatwienia. A teatr lalek w perspektywie wszystkich zagadnień kultury stanowi zaledwie mały ułamek problemów, który łączy się raczej z edukacją niż ze sztuką. Wbrew opiniom Czechów i Słowaków sytuacja w Polsce wcale nie jest lepsza, choć może wciąż udaje się obronić przed ostatecznym zepchnięciem teatru na margines komercji i dydaktyzmu. Niestety, postmodernizm nie sprzyja umocnieniu się pozycji sztuki w społeczeństwie, coraz trudniej znaleźć w nim pozytywne oddziaływanie na jednostkę, za to obserwować można sprzyjanie zabawie, absurdowi i ironii, które traktowane są jako płaszczyzna komunikacji z widzem szukającym w teatrze przede wszystkim rozrywki.

Dlatego być może twórczość Czechów i Słowaków, oparta na silnych fundamentach tradycji oraz teatru inscenizacji, tak dobrze przyjmowana jest przez Polską publiczność. Jeszcze z Czechosłowacji przyjeżdżały do Polski interesujące przedstawienia, w których lalka i aktor dopełniały się wzajemnie. Scenografia w czechosłowackich spektaklach budziła podziw swoją funkcjonalnością i wyrazistą plastyką. Na przykład przedstawienia teatru Drak z Hradca Králové okazywały się dla polskich lalkarzy rewelacją. *Pinokio* Josefa Krofty (pokazany na bielskim MFTL-u w 1992 r.) wywołał entuzjazm nie tylko publiczności, ale całego środowiska teatralnego. Pokazał polskim twórcom lalkowym, co to znaczy wielofunkcyjność dekoracji teatralnej, uświadomił znaczenie plastycznego znaku i możliwo-

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> K. Dolenská, *Mapa czeskiego lalkarstwa*, „Teatr Lalek” 2010, nr 1.



ści formalnych teatru lalek w tworzeniu teatralnej poezji. Wszystko to było w Polsce znane, ale u Krofty uzyskało wymiar sztuki. Inne czeskie i słowackie inscenizacje, poruszając poważne tematy, zachwycały polską publiczność jakąś lekkością i bezpretensjonalnym wdziękiem, zwłaszcza te skierowane do najmłodszych widzów. Jeszcze jednym atutem teatru zza południowych granic był humor, dowcip, żart, który – może za sprawą trudnych lat 80., a potem rozwijającego się postmodernizmu – przygasł w polskich inscenizacjach lub stał się płaski i trywialny. Marián Pecko mówi: „Aktorzy w Słowacji pytają mnie często: »Jak to się dzieje, że Polacy grają tak mocno, gęsto, z tak wielką emocją?«. Aktorzy w Polsce pytają: »Co sprawia, że słowaccy aktorzy nie grają, tylko po prostu są na scenie, że ich aktorstwo jest takie lekkie i dowcipne?«. Słowakom imponuje prawda polskiego aktorstwa, a Polakom naturalność słowackiego”<sup>13</sup>.

Nic dziwnego zatem, że obecnie, od końca lat 90. artyści z Czech i Słowacji, tworzący bliski naszym doświadczeniom teatr inscenizacyjny, pełen przemyślanych i właściwie dobranych form plastycznych, połączonych integralnie z muzyką i jednocześnie przekazujących istotne treści, które dotyczą najgłębszych problemów ludzkiej natury, tak mocno poruszają polską publiczność. Karel Brožek proponuje powrót do przeszłości, do dawnych opowieści, mitów, historii, i poprzez to poszukuje tożsamości współczesnego człowieka. Nosálek, także sięgając do historii, w religijności poszukuje wartości najważniejszych, które współczesny człowiek zagubił czy po prostu o nich zapomniał, a które jego zdaniem stanowić powinny jednocześnie drogowskaz i cel ludzkiego życia. Marián Pecko w swojej twórczości skupia się na ludzkiej naturze. Niczym psychoanalityk sięga głęboko w ludzkie wnętrze i bezlitośnie ujawnia wszystkie nasze przywary. Odkrywa jednak także humanistyczną głębię ludzkich losów.

Ich twórczość, artystyczne postawy i cele być może różnią się, ale ostatecznie dostrzec można jakieś podobieństwo w niezwykle poważnym traktowaniu odbiorcy ich sztuki, bez względu na jego wiek. Wspólna jest także humanistyczna ciekawość człowieka wyrażająca się renesansowym hasłem „Nic, co ludzkie, nie jest mi obce”. Także umiejętność wydobycia z zawikłanych dróg historii, postaw i ideologii ponadczasowej prawdy o ludzkim losie i ludzkiej naturze. Dla całej trójki wspólny jest również

<sup>13</sup> Z. Głowacka, *W teatrze ważny jest człowiek*, rozmowa z M. Pecko, „Teatr Lalek” 2008, nr 2–3, s. 56.

sposób podejścia do realizacji teatralnej, w której forma nie jest wartością samą w sobie, lecz sposobem wyrażenia treści i językiem rozmowy z publicznością. I wreszcie łączy tych trzech twórców profesjonalizm i niewykła wyobraźnia teatralna pozwalająca budować integralne i jednocześnie wieloznaczne teatralne światy, które zachwycają wizualnością i zmuszają do zastanowienia.

Z pewnością ułatwia to im tworzenie ze stałym zespołem współpracowników. Każdy z artystów ma bowiem swój zespół. Ulubionym scenografem Karela Brožka był, niestety nieżyjący już, Alois Tománek, Petr Nosálek stale współpracował ze scenografami Tomášem Volkmerem i Pavlem Hubičką oraz z kompozytorem Pavlem Helebrandem, a Marián Pecko od początku opiera się na grupie artystów: Jan Zavorský, Pavol Andraško, Eva Farkašová i Robert Mankovecký. Wprawdzie nie traktują swych teamów zbyt rygorystycznie i zarówno Brožek, jak Nosálek czy Pecko dopuszczają możliwość współpracy także z innymi artystami, ale to zdarza się stosunkowo rzadko. Właśnie w teatrze szczególne znaczenie ma ścieranie się artystycznych koncepcji, a poprzez to poszukiwanie najlepszych, najbardziej adekwatnych rozwiązań teatralnych. I tu pewna wspólnota myśli, wzajemne zrozumienie i jednocześnie wzajemna inspiracja wszystkich twórców przedstawienia jest czymś niezwykle wartościowym. Być może to kolejna tajemnica sukcesu czeskich i słowackich artystów na polskich scenach lalkowych. U nas bowiem takie artystyczne teamy w zasadzie nie istnieją, choć w przeszłości było inaczej. Wystarczy wspomnieć Jana Wilkowskiego i Adama Kiliana, Jana i Jacka Dormanów, Wiesława Hejno i Jadwigę Mydlarską-Kowal czy Władysława i Zofię Jareńców współpracujących z Kazimierzem Mikulskim.

Do Polski powróciły zatem przetworzone i wyniesione na wyższy poziom dawne idee, zapomniane już i traktowane przez nas samych jako jałowe, wyczerpane. Czesi i Słowacy pokazali, że to nieprawda. Należy jednak dodać, że z drugą falą czeskich i słowackich twórców przyjechał do Polski nieco inny rodzaj teatru, realizowany pod wpływem idei postmodernistycznych. Nasi goście z południa spotykają się z podobnym myśleniem rozkrzewiającym się w polskim teatrze. Łamią się granice, a najbardziej jest to widoczne przy przekraczaniu granic teatru lalek i wchodzeniu w przestrzeń teatru dramatycznego, która dotąd była dość hermetycznie zamknięta. Dzisiaj Ondrej Spišák czy Jakub Krofta dość swobodnie dzia-

łają w tych przestrzeniach, które w Polsce przełamał dotąd tylko Piotr Tomaszuk. Ta nowa symbioza z pewnością jest korzystna dla teatru dramatycznego. Powstaje pytanie: czy także dla teatru lalek? Trudno dzisiaj na to odpowiedzieć, gdyż brak nam właściwej perspektywy czasowej. Ciekawe, że właśnie Czech, Petr Nosálek z optymizmem patrzy w przyszłość: „To nieprawda, że najciekawsze impulsy w polskim teatrze lalek pochodzą od Czechów czy Słowaków. Jest wiele nowych, młodych i zdolnych ludzi w polskim teatrze. Kompania Doomsday<sup>14</sup> – to niesamowite, nowe widzenie teatru, a z tych niektórych młodych reżyserów, to choćby Paweł Aigner czy Ewka Piotrowska przecież to też fajne widzenie teatru. Jej przedstawienie z Białegostoku, *Biegun*, to niesamowita opowieść o umieraniu 9 uczestników wyprawy Roberta Scotta, którzy już wiedzą, że się spóźnili, że Amundsen był pierwszy – niedużo słów, światło, mrok, projekcje wideo i fantastyczna animacja maleńkich lalek. Niesamowite. Ja myślę, że u tych młodych ludzi, w tej nowej generacji, coś się zaczyna dziać”<sup>15</sup>.

Tak oto po raz kolejny historia zatacza pętlę – wydaje się, że tak wszechstronna obecność czeskich i słowackich twórców w polskim teatrze lalek pełni jednak funkcję inspirującą i mobilizuje nowe polskie pokolenie lalkarzy do nieco głębszych i odważniejszych w znaczeniu artystycznym poszukiwań teatralnych, które być może wytyczą nowe kierunki rozwoju teatru lalek w Polsce. Jest to jednak normalne, że fale inspiracji przelewają się w historii, a my powinniśmy z tego faktu czerpać siłę i optymizm.

---

<sup>14</sup> „Kompania Doomsday” w 2009 r. rozpadła się na dwie osobne grupy teatralne Teatr Malabar Hotel i Grupę Coincidentia.

<sup>15</sup> Rozmowa Ewy Tomaszewskiej z Petrem Nosálkiem z dn. 11.09.2011 r.

## **Aneksy**



## 1. Oryginalne brzmienie cytatów czeskich i słowackich użytych w przypisach w tłumaczeniu Ewy Tomaszewskiej

### Wstęp

Przypis 17: „Potom ste šli do Prahy. – Iná možnosť študovať bábkové divadlo u nás nebola”.

### Zanim zacnie się opowieść...

Przypis 6: „Dne 20. ledna 1788 žádal o povolená loutek v Těšíně a ve Slezsku. Dosud hrál w Białé”.

Przypis 11: „Jednoho času přistěhovala se společnost herecká do Libochovic a dávali kus německý o popravě krále francouzského, kdežto celé publikum v slzách se rozplývalo... Jindy provozovaly se kusy v obecném domě (U Křížků, nynější panský dům) s marionety, kdež hlavně Pimprle své směšné šprýmy provozoval. Mezitím se bouchalo, střílelo, prach se rozněcoval, což mne náramně lekało”.

Przypis 44: „Hlavnou zásluhou Stranitzkého bolo, že sa mu podarilo presadiť domácu divadelnú tradíciu v prostredí, kde prevládal silný vplyv anglických kočovných skupín a talianskej commedie dell'arte”.

Przypis 48: „Nelze pominout neobyčejně silnou tendenci využívat loutky jako výchovaného prostředku ve škole. Tato tradice intrumetálního, mimoměstského „použití” loutky především v mateřské škole je v českém prostředí známa od konce 19. století”.

## Część I: Od zakończenia II wojny światowej do przemian lat 80. XX w.

### Rozdział 1: Tradycja i socrealizm

Przypis 10: „Metoda Stanislavského nebyla závazná pouze pro činohru, ale pro všechny žánry. (...) V loutkovém divadle vedl realisticko-iluzivní trend k užívání spodových loutek – jawajek, které díky nuancovanějším pohybovým možnostem působily životněji, tj. víc se podobaly člověku. Protože i loutkové divadlo mělo budit iluzi života, byly z něho vytěšňovány klasické marionety. Loutkové divadlo rezignovalo na svou svébytnost a snažilo se připodobňovat divadlu živých herců”.

Przypis 13: „Ostatně Stalinův portrét zdobil stěnu radiotelegrafického stanu, vybaveného samozřejmě dokonalými miniaturami přístrojů, startoval tu neméně dokonalý model letadla, lámaly se tu kry, javajky lyžovaly „ostošest“, a když zabrzdily, vyletěla z propadla hrst sněhu. (Dusavého zvuku lyží na sněhu bylo dosaženo údery dřevěné plácačky na čalouněnou podložku)”.

**Rozdział 2:** Pierwsze jaskółki zmian w teatrze lalek w Czechosłowacji

Przypis 1: „Jeho první povinností je nikoli sloužit divákům – jako všechna jiná divadla – nýbrž sloužit škole: umožnit posluchačům, aby prokázali v praxi, čemu se v terii naučili, dát jim inscenační zkušenost a připravit je tak pokud možno nejlépe pro práci v divadle. Školní divadlo musí především utvrdit pevné základy řemesla. A vedle toho pomáhat rozvíjet jejich umelčeskou osobitost. – Posluchači musí sehrát hry s různými druhy loutek, hry v próze i ve verši, hry pro různý věkový stupeň dětí i pro dospělé, hry s úlohami zvířecími i dětskými, hry s výraznými realistickými charktery a pohákovými postavami. (...) Teprve na druhém místě je repertoárový výběr diktován snahou serhát v orchestru českolovenského loutkářtvi osobitou úlohu”.

Przypis 16: „Hry s čertem a čarodějnicemi, králi, tak jak je známe z dřívějška – ty už dnešním dětem nenávratně vyčichly“, prohlásil Josef Kaláb v rozhovoru pro Mladou frontu 26 III 1960”.

Przypis 17: „Nesmíme ani na chvíli zapomínat na zásadu, že estetická výchova má sloužit cílům výchovy v duchu bolševické ideovosti. Má-li tedy loutkové divadlo splnit svůj výchovný úkol, musí být především hluboce ideové”.

Przypis 23: „Jiný z mezníků českého loutkářtvi – Jarošova inscenace Speranského Krásy Nevídané se zrodil počátkem r. 1962 v Divadle loutek v Ostravě. Režisér spolu s výtvarníkem Václavem Kábrtem poprvé překonali limitující „plochost“ černého divadla tím, že světelnou clonu instalovali nad černým schodištěm a umožnili tak rozehrání scénického obrazu do celého prostoru jeviště, kde zazářily mimořádné loutkoherecké výkony. Patos předlohy v této inscenaci nahradil plebejský humor”.

**Rozdział 4:** Pierwsze kontakty z Czechosłowacją Jana Dormana

Przypis 16: „Predstavenie poľských hostí trvalo sotva hodinu, a diskusia o ňom celú noc aj deň”.

Przypis 17: „Predstavenie bolo znôškou divadelných prvykov bez jednoty a napínajúceho sváru, nemalo vlastnú divadelnú reč, obsahovalo priveľa samoučelných schválností. Priradovanie je estetická kategoria nedramatickej povachy, patrí skôr do poézie. Nadá sa povedať, že sme hru ne rozumeli pre jazykovú bariéru, prekážkou prijímania bolo zjdnodušenie divadelného výrazu na traktát názorov”.

Przypis 19: „Účinkujúci sa viac pohybovali, než hrali, bola to skôr zborová recitácia než divadlo”.

- Przypis 20: „Ilustrativnosť predstavenia je nedivadelná, netvorí autonómne dramatické metafory, ale schválnosti, ktoré nemajú svoj vlastný život, sú skôr kabaretom, ale bez humoru. Predstavenie potvrdzuje, že sa nedá z troch poetík, ktoré sa v podstate vylučujú, urobiť štvrtá – zjednocujúca”.
- Przypis 21: „Režisér predstavenia zanechal divadlo bábok i masiek a pohyboval predlohou i hercom ako s bábkami. Masky skryl až na jednu výnimku do postáv. Ide o dramaturgický objav, preparujúci pôvodne plastické predstavy na niekoľko znakov, ktorými sa nedá vyjadriť hĺbka pôvodných predlôh ani výklad rôznosti divadelných výrazov”.
- Przypis 22: „Bez rozrušovania ustálených spojení v poetikách niet pohybu ďalej!; Inscenácia je hrou na hru, rozrušuje ustálené postupy javiskového tvarovania a hľadá vyjadrenie pocitov v zhlukoch náhodných spojení, obracia sa k vkusu i spôsobu vnímania dorastajúcich”.

### **Rozdzial 5:** Edukacja teatralna lalkarzy

- Przypis 18: „Jelikož většina uměleckých děl a knih západní proveniencie je cenzurována nebo zcela nedostupná, uchyluje se Švankmajer k několika netypickým sovětským autorům, kterým se podařilo projít sítím politické a kulturní cenzury”.

### **Rozdzial 6:** Literatura teatralna

- Przypis 19: „Naivní rýmy, nestálé veršové schéma, některé slovní obraty či rytmičné přechody mezi veršem a prózou připomínají staré české lidové hry; parodický účinek se přitom nevylučuje. Zdá se, že tradiční látky lidové pohádky by s tímto záměrem nebyly v rozporu”.
- Przypis 20: „Režisér O. Batěk přijal osobitý výtvarný názor J. Schmidta jako výchozí bod režijní koncepce. Nejnápadnějším rysem promyšlené inscenace je záměrný primitivismus výtvarný a technický: jednoduché ‘lalky na patkách’ podle polského vzoru nemají pohyb paží a většinou ani pohyb hlavy, simultánní scéna zdůrazňuje antiiluzivní lidový princip hraní divadla, v němž týž scénický prvek znázorňuje podle potřeby různá prostředí”.
- Przypis 21: „Najít a udržet správnou stylovou polohu je zde ovšem tanec na ostrí nože, zejména pro herce: primitivní loutky vyžadují neobyčejně citlivou a přesnou pohybovou stylizaci (to se občas daří), smysl pro souhru a atmosféru celku (to se daří méně) a odpovídající míru stylizace hlasové (to se daří taky méně, ač o to herci usilovali, soudě podle některých intonací). Byl to arci úkol nezvykle těžký – jako vždy, závisí-li účinek na nuancích a na celkové atmosféře. Úctyhodný zápas o styl inscenace se zastavil v půli cesty”.



**Rozdział 8:** Najważniejsze ośrodki nowego teatru lalek w Czechosłowacji

Przypis 2: „Hlavní slovo v této liberecké inscenaci má výtvarník”.

Przypis 3: „I tentokrát jeho práce srší nápady, výtvarnou rafinovaností, barevností a vtípem (...). Loutky se rozehrávají, radost pohledět., Škatule dostaly pevný základ, srozumitelnost a výraznou tvář dramatické myšlenky. Výtvarník našel cestu k herectví. Výtvarné nápady vycházejí z možností loutek. Jsou jimi podmíněny. Ale co víc – Jan Schmid má smysl pro „pravou dětskou” švandu. Je ukryta všude. V barvě, lince, kresbě, tvaru”.

Przypis 5: „Rozhodně je toto divadlo typem loutkového divadla, kde hlavní slovo má režisér a výtvarník. Chcete-li, mohl bych je klasifikovat jako polonistickou úchylku – svědčí o tom i režijní řešení draka Ťuntí, které, jak vycítí všichni, kdo viděli varšavskou inscenaci »Tygříka Pěti«, je jí ovlivněno”.

Przypis 6: 1. „Při etické a estetické výchově nejmladší generace sledovat současnou psychologii této generace a důsledně ji respektovat při stanovení dramaturgické linie a repertoárové politiky divadla”. 2. „Veškeré tvůrčí schopnosti zaměstnanců SČLD a všechny specifické výrazové prostředky loutkového divadla dát do služeb co nejúčinnějšího vyjádření ideových a uměleckých hodnot”. 3. „Úzce spolupracovat s pedagogy na přípravě organizovaných školních představení (pro mateřské školy a základní devítileté školy) i na utřídění etických a estetických zážitků dětí z těchto představení”.

**Rozdział 9:** W poszukiwaniu „nowego”

Przypis 8: „Záměrný primitivismus v loutkářské technologii, averze k ‘normálním’ loutkám – to je jistě výsledek oprávněného odporu k popisnému ‘realismu’, resp. naturalismu. Ale nevyléváme s vaničkou i dítě? Není to často projevem odporu k herectví s loutkou vůbec? (...) Bohužel bez herectví na divadle nic nepořídíš. A na loutkovém divadle nic bez herectví s loutkou”.

Przypis 9: „Nevěříme také, že jsou loutky, které mají větší nebo menší výrazové možnosti. Mají j i n é možnosti. (...) Řeč na jevišti nemá pouze funkci informovat, sdělovat věcný obsah. Jako jeden z uměleckých prostředků musí mít také emotivní obsah, náboj – a ten pochopitelně nutně vede k tomu, že se tvar řeči umělecky pozměňuje, deformuje”.

## Część II: Twórcy z Czech i Słowacji w polskich teatrach na Śląsku

### Rozdział 3. Petr Nosálek

Przypis 80: „Moje babička byla »svatá žena«. Od mých osmi let žila i s dědečkem Jaroslavem ve společném bytě s celou naší podivuhodnou rodinou. S mojí maminkou, se mnou, mojí sestrou Ivanou, bráchou Jaroslavem a naším otčímem. Tichá duše domova, žena hospodařící v domácnosti od svítání do tmy... **Když dělám lidovou muziku, napovídá mi obrazy a verše kouzelným slezským nářečím, kterým se mnou zpívala lidové písně.** Teď je v nebi”.

### Rozdział 6. Inni twórcy słowaccy w Polsce

Przypis 7: „Sami sme pritom ešte nevedeli odhadnúť mieru slobody. Naozaj si môžeme dovoliť karikatúru Petra Weissa alebo Vladimíra Mečiaru? Pritom sme každý týždeň museli uviesť novú postavu politika. (...) Mala, ale bolo vyčerpávajúce reagovať na ňu týždenne novou bábkou. Prácu sme si delili v päťčlennom tíme a boli to nervy”.

### Zakończenie

Przypis 7: „Na Slovensku je päť profesionálnych bábkových divadiel, ale kto chce založiť rodinu, z platu to neutiahne a z profesie uteká. Bábkové divadlo dnes môže robiť iba fanatik bytostne presvedčený o tomto spôsobe výpovede”.

Przypis 8: „Poliaci sú väčší národ s väčším počtom divadiel a hlbšou tradíciou divadla, vlastnej kultúry a aristokracie. Je to tak dodnes. Aj poľské divadlá v súčasnosti bojujú o financie, no nevšimla som si, že by viditeľne obmedzovali premiéry alebo odmietli moju scénografiu ako pridrahú”.

## 2. Teatry czeskie i słowackie na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej

15–22.V.1966	<b>Krajské divadlo loutek, Ostrawa:</b> Zdeněk Florian <i>Królowa Śniegu</i> wg H.Ch. Andersena i J. Szwarca; reż. Miroslav Vildman, scen. Václav Kábrt, muz. Jiří Kolafa.
14–21.V.1967	<b>Krajské divadlo loutek, Ostrawa:</b> Gyula Urban <i>Błękitny Pietrek</i> ; reż. Zdeněk Havlíček, scen. Václav Kábrt, muz. Karel Ryšavý. <b>Bábkové divadlo, Žylica:</b> Jan Werich <i>Trzej weterani</i> , reż. Bedřich Svatoň, scen. Jiří Blaha
11–16.V.1968	<b>Krajské divadlo loutek, Ostrawa:</b> Jiří Středa <i>Bajki pana Bajki</i> ; reż. Zdeněk Miczko, scen. Václav Kábrt, muz. Karel Ryšavý. <b>Ustřední loutkové divadlo „Sluníčko”, Praga:</b> Jan Malík <i>Skoczek Toczek</i> ; reż. Jindřich Halík, scen. Milada Trnková. Jiří Kaliba <i>Konik, který stracił barwy</i> ; reż. Jiří Filipi, scen. Jar-mila Majerová, muz. Zdeněk Kábrt.
10–17.V.1970	<b>Krajské divadlo loutek, Ostrawa:</b> Milan Pavlík <i>Pani Bieda</i> ; reż. Miroslav Vildman, scen. Václav Kábrt. Aleksy Tołstoj i Saša Lichý <i>Złoty kluczyk</i> ; reż. Miroslav Vildman, scen. Václav Kábrt.
15–19.V.1972	<b>Loutkové divadlo „Radost”, Brno:</b> Friedrich Dürrenmatt <i>Bliźniak</i> ; reż. Pavel Vašíček, scen. Viera Popovová, muz. Jiří Kolafa. Michel Ghelderode <i>Ślepcy</i> ; reż. Pavel Vašíček, scen. Viera Popovová, muz. Jiří Kolafa. <b>Ustřední loutkové divadlo „Sluníčko”, Praga:</b> Jan Romanowsky <i>Princezna Majolenka (Księżniczka Majolenka)</i> , Jindřich Halík, scen. Jiří Bláha, muz. Jiří Milan. <b>Východočeské divadlo loutek „Drak”, Hradec Králové:</b> Vlasta Pospíšilová <i>Księżniczka i echo</i> ; reż. Josef Krofta, scen. Pavel Kalfus, muz. Jiří Vyšehrad.

2–9.VI.1974	<p><b>Bábkové divadlo, Koszyce:</b> Bedřich Svatoň <i>Książę z marcepanu</i>; rež. Bedřich Svatoň, scen. Jana Pogorielová, muz. Piotr Czajkowski.</p> <p><b>Východočeské divadlo loutek „Drak”, Hradec Králové:</b> J. Bártek <i>Enšpigl</i>, rež. Josef Krofta, scen. František Vitek, muz. Jiří Vyšohlíd. Jan Dvořák (wg Jamesa Krüssa) <i>Tim Tolar albo sprzedany śmiech</i>, rež. Josef Krofta, scen. Pavel Kalfus, muz. Jiří Vyšohlíd. O. Batěk, Z. Říha <i>Jak se Petruška ženil (Jak Pietruszka się że-nił)</i>, rež. Josef Krofta, scen. Pavel Kalfus.</p>
19–26.V.1976	<p><b>Bábkové divadlo, Žylna:</b> Jana Bottu <i>Margita a Besna (Piękna Małgorzata)</i>, scenariusz i rež. Lubomír Vajdička, scen. Jozef Ciller, muz. Josef Revallo.</p> <p><b>Divadlo dětí „Alfa”, Pilzno:</b> Jan Nepomuk Laštovka, <i>Jan Žižka u hradu Rábi</i>, rež. Karel Brožek i Jan Dvořák, scen. Petr Matásek, muz. Miroslav Pokorný.</p> <p>Projekt wspólny trzech teatrów: <b>Východočeské divadlo loutek „Drak”, Hradec Králové,</b> <b>Państwowy Teatr Lalek „Marcinek”, Poznań,</b> <b>Krajské bábkové divadlo, Bańska Bystrzyca:</b> Jan Dvořák, Krystyna Miłobędzka, Karel Brožek, Jozef Mokoš <i>Janošík</i>, rež. Josef Krofta, Wojciech Wiczorkiewicz, Karel Brožek, scen. František Vitek, Leokadia Serafinowicz, Karel Brožek, muz. Jiří Vyšohlíd, Zbigniew Bujarski, Milian Dubrovský.</p>
18–23.V.1978	<p><b>Východočeské divadlo loutek „Drak”, Hradec Králové:</b> Piotr Czajkowski <i>Sipkova ruženka (Śpiąca królowna)</i>, rež. Josef Krofta, scen. Petr Matásek, opr. muz. Jiří Vyšohlíd.</p>
11–18.V.1980	<p><b>Krajské bábkové divadlo, Bańska Bystrzyca:</b> Ctibor Turba, Jan Fuks <i>Malé klaunady</i>, rež. Ctibor Turba, scen. Josef Sopko, muz. Zdeněk Šikola.</p> <p><b>Krajské divadlo loutek, Ostrava:</b> Jiří Středa <i>Pohádky pana Pohádky (Bajki pana Bajarza)</i>, rež. Zdeněk Miczko, scen. Václav Kábrt, muz. Karel Ryšavý.</p> <p><b>Malé divadlo, Czeskie Budziejowice:</b> Jiří Středa <i>Pták ohnivák a Liška Ryška (Ognisty ptak i ruda li-sica)</i>, rež. Zdeněk Miczko, scen. Václav Kábrt, muz. Miroslav Pokorný.</p>

22–28.V.1982	<p><b>Malé divadlo, Czeskie Budziejowice:</b> Hanna Januszewska <i>Tygrys Pietrek</i>, rež. Ivan Pilný, scen. Lubor Friedrich, muz. Miroslav Pokorný.</p> <p><b>Bábkové divadlo, Koszyce:</b> Gabriela Brajerová <i>Nic</i>, rež. Jan Uličansky, scen. Josef Haščák, muz. Milan Dubrovský.</p>
20–27.V.1984	<p><b>Malé divadlo, Czeskie Budziejowice:</b> Ivan Pilný <i>Zaczarowany fortepian</i> i <i>Interminikoncert</i>, rež. Ivan Pilný, scen. Kateřina Trosková, muz. Mikláš Malhocky.</p> <p><b>Bábkové divadlo, Nitra:</b> <i>Zabawcie się z nami</i>, rež. Jan Hižnay, scen. Maria Herodeková, muz. Eugen Gnoth.</p>
19–26.V.1986	<p><b>Východočeské loutkové divadlo „Drak”, Hradec Králové:</b> <i>Pieśń żywota wg Smoka</i> E. Szwarcza, rež. Josef Krofta, scen. Petr Matásek, muz. Jiří Vyšehlid.</p> <p>Josef Kainar <i>Zlatovláska (Złotowłosa księżniczka)</i>, rež. Josef Krofta, scen. Petr Matásek, muz. Jiří Vyšehlid.</p> <p><b>Ustřední loutkové divadlo, Praha:</b> Karel Vostárek, Václav Koubek <i>Paluszek</i>, rež. Karel Vostárek, scen. Karel Kerlický, muz. Václav Koubek.</p>
22–29.V.1988	–
21–27.V.1990	<p><b>Východočeské loutkové divadlo „Drak”, Hradec Králové:</b> Karel Sabina, Bedřich Smetana <i>Sprzedana narzeczona</i>, rež. Josef Krofta, scen. Petr Matásek, muz. Bedřich Smetana.</p> <p>Dário Fo <i>Mistria Buffa</i>, rež. Jan Borná, scen. Petr Matásek.</p> <p><b>Naivní divadlo, Liberec:</b> Pavel Šrut <i>Jarmark w Hudlicach</i>, rež. Pavel Polák, scen. Pavel Kalfus, muz. Petr Skoumal.</p> <p>Jakub i Wilhelm Grimm <i>O tym jak Kuba do Małgorzatki chadzał</i>, rež. Pavel Kalfus, scen. Jaroslav Doležal, muz. Martin Veselý.</p> <p><b>Divadlo desetiletí (Dekade), Praha:</b> Vera Eliášková <i>Św. Klemens Maria Hofbauer</i> i <i>Św. Agnieszka</i>, rež. Karel Makonj, scen. Jan Hrubý, oprac. muz. Jiří Kaplan.</p>
24–29.V.1992	<p><b>Tradičné bábkové divadlo Anton Anderle, Bańska Bystrzyca:</b> <i>Don Juan</i>, realizacja Anton Anderle, muz. Juraj Hamar.</p>

	<b>Bábkové divadlo „Na Rázcestí”, Bańska Bystrzyca:</b> Iveta Škripková, Marián Pecko <i>Na pewno nie ostatnie przedstawienie</i> , rež. Marián Pecko, scen. zespół.
	<b>Východočeské loutkové divadlo „Drak”, Hradec Králové:</b> Marian Klíma, Josef Krofta <i>Pinokio</i> , rež. Josef Krofta, scen. Petr Matásek, muz. Jiří Vyšohlíd. <i>The Beatles</i> , rež. Josef Krofta, scen. Irena Marečková, opr. muz. Jiří Vyšohlíd.
	<b>Divadlo loutek, Ostrava:</b> Vladislav Vančura <i>Kubula i Kuba Kubikula</i> , rež. Petr Nosálek, scen. Ivan Zavrták, muz. Norbert Lichý.
	<b>Praska Akademia Sztuk Pięknych – Wydział Teatru Lalkowego i Teatru Alternatywnego, Praga:</b> Garcia Lorca <i>Miłość don Perliplina do Belisy w jej ogrodzie. Bajki</i> .
21–29.V.1994	<b>Naivní divadlo, Liberec:</b> Iva Peřinová <i>Bezglowy rycerz</i> , rež. Tomáš Dvořák, scen. Ivan Nesveda, muz. Jiří Koptík.
	<b>Dejvické divadlo, Praga:</b> Edgar Masters <i>Umarli ze Spoon River</i> , rež. Jakub Krofta, scen. Marek Zákostelecký, muz. Vratislav Šrámek.
	<b>Štátne bábkové divadlo, Bratislava:</b> <i>Odkrycie Ameryki</i> , rež. Ondrej Spišák, scen. František Lipták, muz. Josef Revallo.
	<b>Vysoká škola múzických umení, Bratislava:</b> <i>Žywioły</i> . <i>Poezja Dada, czyli stojąc na jednej nodze wg Hansa Arpa</i> , rež. Andrej Pachinger.
19–24.V.1996	<b>Východočeské loutkové divadlo „Drak”, Hradec Králové:</b> Jana Kroftová, Josef Krofta wg Cervantesa <i>Don Kichot</i> , rež. Josef Krofta, scen. Petr Matásek, muz. Jiří Vyšohlíd. Jiří Vyšohlíd, Jolana Brannyová, Pavel Černík <i>Przygotuj sobie widelec</i> , rež i muz. Jiří Vyšohlíd, scen. Irena Marečková.
	<b>Naivní divadlo, Liberec:</b> Iva Peřinová <i>Alibaba i 40 rozbójníků</i> , rež. Tomáš Dvořák, scen. Ivan Nesveda, muz. Jiří Koptík.

	<p><b>Divadlo loutek, Ostrava:</b> Petr Nosálek <i>Oberon</i>, rež. Petr Nosálek, scen. Tomáš Volkmer, muz. Pavel Helebrand. Vladimír Peška <i>Krzysztof Kolumb</i>, rež. i muz. Vlastimil Peška, scen. Tomáš Volkmer</p> <p><b>Bábkové divadlo, Nitra:</b> Ivan Gontko, Ondrej Spišák <i>Faust</i>, rež. Ondrej Spišák, scen. Ivan Hudák, muz. zespól „Znovu pod zemou”.</p>
18–23.IV.1998*	<p><b>Divadlo loutek, Ostrava:</b> Josef Kovalčuk, Vlastimil Peška <i>Ondrasz</i>, rež. Vlastimil Peška, scen. Tomáš Volkmer, muz. Vlastimil Peška.</p> <p><b>Divadlo Drak, Hradec Králové:</b> H.Ch. Andersen <i>Mały Klaus i Duży Klaus</i>, rež. Josef Krofta, scen. Petr Matásek, muz. Jiří Vyšohlíd. Iva Peřinová <i>Trzy włosy Dziada Wszechwieda</i>, rež. Josef Krofta, scen. Marek Zákostelecký. Karel Šiktanc <i>Lodowa narzeczona</i>, rež. Jakub Krofta, scen. Petr Matásek, muz. Vrata Šrámek.</p>
29.IV.–4.V.2000	<p><b>Divadlo Drak, Hradec Králové:</b> Rene Levinský <i>Bajaja</i>, rež. Jakub Krofta, scen. Marek Zákostelecký, muz. Jiří Vyšohlíd. František Pavlíček wg H. Ch. Andersena <i>Mała syrenka</i>, rež. Josef Krofta, scen. Petr Matásek, muz. Jiří Vyšohlíd, texty písní: Karel Šiktanc, choreografia: Michal Němeček.</p> <p><b>Divadlo loutek, Ostrava:</b> Karel Jaromír Erben <i>Bukiet</i>, rež. Petr Nosálek, scen. Tomáš Volkmer, muz. Pavel Helebrand.</p> <p><b>Buchty a loutky, Praha:</b> <i>Urbild</i>, rež. Radek Beran, scen. Bára Lhotáková, muz. Vít Bruckner.</p> <p><b>Pavel Vangeli, Praha:</b> <i>Swingujące marionetki</i>, realizacja Pavel Vangeli.</p> <p><b>Divadlo Piki, Pezinok:</b> Kataryna Aulitisová, Ľubomir Piktör <i>Paskudarium</i>, rež. Kataryna Aulitisová, Ľubomir Piktör, scen. Zuzana Cigánová-Mojžíšová, muz. Michal Ničík.</p>
29.V.–1.VI.2002	–

1–5.V.2004	<b>Bábkové divadlo na Rázcestí, Bańska Bystrzyca:</b> Josef Hollý <i>Kubo, sto lat cierpienia. Komedia</i> , rež. Marián Pecko, scen. Jaro Válek, kostiumy, lalki Eva Farkašová, muz. Robert Mankovecký.
	<b>Divadlo Drak, Hradec Králové:</b> Josef Krofta wg Italo Calvino <i>Medardo i Pamela</i> , rež. Josef Krofta, scen. Jana Bačová, Dalibor Bača, muz. Jiří Vyšehlied.
	<b>Divadlo Continuo, Praga:</b> <i>Circus Distown</i> – widowisko uliczne, rež. zespól, scen. Helena Štouračová, Kristýna Patková, muz. Lenka Dusilová, Ondrej Anděra.
20–24.V.2006	<b>Divadlo Líšeň, Brno:</b> <i>Requiem dla domu</i> , rež. Pavla Dombrovská, scen. Antonín Maloň, Luděk Vémola, lalki: Petra Kubkom, muz. Tomáš Vtípil.
	<b>Naivní divadlo, Liberec:</b> Iva Peřinová <i>Przystojny strażak, czyli pożar Teatru Narodowego</i> , rež. Tomáš Dvořák, scen. Ivan Nesveda, muz. Vratislav Šrámek.
24–28.V.2008	<b>Divadlo „Alfa”, Pilzno:</b> Tomáš Dvořák, Ivan Nesveda, Pavel Vašíček <i>Trzej muszkieterowie</i> , rež. Tomáš Dvořák, teksty piosenek Blanka Josephová-Luňáková, scen. Ivan Nesveda, muz. Michal Vaniš.
	Pokazy uliczne: <b>Orchestra péro za kloboukem, Czeskie Budziejowice;</b> <b>Vojtěch Vrtek</b> – pokazy žonglerki: <i>Magiczna kulka lub jak Vojta stał się pomysłowy</i> , rež. Josef Brůček, scen. Szilárd Boráros, Vojtěch Vrtek, Jan Brůček, Pavel Krejčí, lalki: Szilárd Boráros.
22–26.V.2010.	<b>Divadlo Minor, Praga:</b> Rudyard Kipling, Jiří Adámek, <i>Z księgi dżungli</i> , libretto, muz., scen., rež. Jiří Adámek, proj. dekoracji Kriszna Täubelová, współpraca muz. Jan Matásek, dramaturgia Petra Zámečníková.
	<b>Staré Divdlo, Karola Spišáka:</b> H.Ch. Andersen <i>Calineczka</i> , libretto: Ivan Martinka, Jana Šturdíková, rež. Ivan Martinka, dramaturgia: Jana Šturdíková, scen. kostiumy: Eva Farkašová, lalki: Martina Fintorová, muz. Andrej Kalinka.



25–30.V. 2012.	<b>Divadlo Drak, Hradec Králové:</b> Magdalena Dobromila Rettigová <i>Złotowłoska / Zlotovlaska</i> , scenariusz i reż. Josef Krofta, scen. Marek Zákostelecký, muz. na żywo Jiří Vyšehrad.
	<b>Divadlo PIKI, Pezinok:</b> Katarína Aulitsová <i>Muubajka</i> , reż. Katarína Aulitsová i Lu- bomír Píktor, scen. Soňa Mrázová, muz. Jozef Suchánek.
	<b>Bábkové divadlo na rázcestí, Bańska Bystrzyca:</b> Charles Perrot <i>Kot w butach</i> , reż. Bela Schenková, scen. Bar- bora Zichová, muz. Jana Štromská.

\* W 1998 roku Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek za sprawą Krzysztofa Raua zmienił nazwę na Międzynarodowy Festiwal Sztuki Lalkarskiej.

### 3. Udział Czechów i Słowaków w imprezach towarzyszących Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej

1966	Odczyt okolicznościowy: <i>Aktualny stan lalkarstwa w Czechosłowacji</i> wygłosiła Šárka Babrajová.
1972	Wystawa czasopism i publikacji teatru lalkowego na świecie. Konferencja naukowa na temat <i>Lalka w służbie metafory</i> , z udziałem Zděnka Bezděka.
1974	<i>Genowefa</i> – spektakl opracowany na podstawie literatury anonimowej z XIX w. Zrealizowany przez Jozefa Dvořaka przy współudziale studentów Wyższej Szkoły Teatralnej z Berlina (NRD) – impreza towarzysząca.
1992	Występ Teatru Lalek „Bajka” z Czeskiego Cieszyina: Natalia Gołębska <i>Legendy Zodiaku</i> , reż. Leszek Wronka, scen. Halina Szkopek.
1998	<i>Lalka czeska na przestrzeni wieków</i> – wystawa ze zbioru Muzeum Lalkowego w Chrudimiu.
2004	Wystawa Evy Farkašovej.
2008	Wystawa lalek Antona Anderle.

#### 4. Obecność czeskich i słowackich twórców w repertuarze polskich teatrów lalek na Śląsku w latach 1945–2011

**Jan Malik** – wyłuszczenie oznacza twórców czeskich

Marián Pecko – podkreślenie oznacza twórców słowackich

\* twórcy narodowości polskiej mieszkający w Czechach (Zaolzie)

\*\* twórca narodowości greckiej mieszkający w Czechach

##### **BIELSKO-BIAŁA: Teatr Lalek „Banialuka” im. Jerzego Zitzmana.**

1. **Jan Malík**, *Skoczek Toczek*, przekł. Jerzy Zaborowski, reż. Jerzy Zitzman, scen. Barbara Gutkowska, muz. Roman Irzykowski, prem. 27.03.1955.
2. Jerzy Zaborowski, *O piesku co był szczotką wg Josefa Čapka*<sup>1</sup>, reż. Irena Wojtucka, scen. Andrzej Łabiniec (lalki), Jerzy Zitzman (dekoracje), muz. Julian Lewiński, Stanisław Prószyński, prem. 2.05.1955.
3. **Jiří Kaliba**, *Złoto króla Megamona*, reż. Melania Karwatowa, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Jerzy Kielbasiński, prem. 30.06.1962.
4. **Josef Čapek**, *O piesku co był szczotką*, przekł. i adapt. Jerzy Zaborowski, reż. Melania Karwatowa, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Tadeusz Kocyba, prem. 26.04.1964.
5. **Karel Čapek**, *Bajka o czterech doktorach i jednym drwalu*, przekł. Zdzisław Hierowski, reż. Irena Wojtucka, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Tadeusz Kocyba, prem. 11.03.1967.
6. **Jan Drda**, *Igraszki z diablem*, przekł. Zdzisław Hierowski, adept. i reż. Władysław Jarema, scen. Kazimierz Mikulski, muz. Kazimierz Meyerhold, prem. 14.05.1968.
7. **Jan Malík**, *Skoczek Toczek*, przekł. Jerzy Zaborowski, reż. Marian Konieczny, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Roman Irzykowski, Ludwik Hładyłowicz, prem. 28.09.1968.
8. Zbigniew Poprawski, *Żyrafa czy tulipan wg Miloša Macourka*, reż. Zbigniew Poprawski, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Antoni Mleczo, choreografia Henryk Duda, prem. 27.09.1970.
9. **Jiří Středa**, *Bajki Pana Bazarza*, przekł. Alfred Ryl-Krystianowski, reż. Zbigniew Poprawski, scen. Władysława Cader, Elżbieta Faber, muz. Antoni Mleczo, prem. 15.11.1973.

---

<sup>1</sup> Josef Čapek był malarzem i bratem słynnego pisarza Karela. Razem współpracowali tworząc opowiadania dla dzieci. Jedne z nich są sygnowane przez Jozefa inne przez obu braci. W polskich teatrach często myłono imiona lub przypisywano wszystkie teksty Karelowi.

10. Urban Gyula, *Pietrek Niebieski*, przekł. Barbara Benke, Zofia Szczygielska, reż. **Zdeněk Miczko**, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Bogumił Pasternak, prem. 18.05.1975.
11. **Jiří Bartoš**, *Król Admetus i królowa Alcesta*, przekł. Jadwiga Bułakowska, Krystyna Wnukowa, reż i muz. Zbigniew Poprawski, scen. Jerzy Zitzman, prem. 17.09.1976.
12. **Jiří Jaroš**, *Baranki i ospały diabeł*, przekł. Łukasz Balb, reż. Andrzej Rettinger, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Bogumił Pasternak, prem. 10.11.1976.
13. **Milan Pavlík**, *O słonecznej panience i deszczowym kawalerze*, przekł. Izolda Dziedzic, Andrzej Linert, reż. Zbigniew Poprawski, scen. Jerzy Zitzman, muz. Antoni Mleczek, prem. 14.01.1979.
14. Zbigniew Poprawski, *Żyrafa czy tulipan* wg **Miloša Macourka**, reż. Zbigniew Poprawski, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Antoni Mleczek, prem. 26.04.1980.
15. **Milan Pavlík**, *Śniegowa baśń*, przekł. Izolda Dziedzic, reż. Aleksander Antończak (PWST Białystok), scen. Jerzy Zitzman, muz. Krystyna Fucik, prem. 19.12.1986.
16. **Ladislav Dvorský**, *Skacząca królowna*, Krystyna Wnukowa, teksty piosenek: Lucyna Kozieln, reż. zespołowa, scen. Bożena Łabuś, muz. Krystyna Fucik, choreografia: Zofia Więclawówna, prem. 29.05.1987
17. **Ladislav Dvorský**, *Bajka o dobrym smoku*, przekł. Jan Puget, reż. i scen. Andrzej Łabiniec, muz. Jolanta Szczerba, prem. 21.10.1990.
18. **Vačlav Čtvrtek**, *Saša Lichý*, *O Rumcajsie rozbójniku*, reż. **Miroslav Vildman**, współpraca: Eugeniusz Jachym, scen. **Radek Pilař** (lalki), Ewa Pietrzyk (dekoracje), muz. **Miloš Pospisil**, prem. 4.11.1990.
19. Jerzy Rochowiak, *Paluszek* wg **Karela Vostarka**, reż. i scen. Aleksander Antończak, konsultacja plastyczna: Michał Kliś, muz. Krystyna Fucik, prem. 27.07.1996.
20. *Mr Scrooge* na podstawie *Opowieści wigilijnej* Charlesa Dickensa, adaptacja: Iveta Škripková, przekł. Joanna Goszczyńska, reż. Marian Pecko, scen. Eva Farkašová, Jan Zavarský, muz. Robert Mankovecký, teksty piosenek: Wojciech Szelachowski, prem. 22.02.2001.
21. Jerzy Harasymowicz, *O królownie, co spać nie chciała*, reż. Ewa Sokół-Malesz, scen. Mikołaj Malesza, kosiumy: Eva Farkašová, muz. Waldemar Wróblewski, choreogr. Władysław Janicki, prem. 1.06.2001.
22. **Karel J. Erben**, **Josef Lopour**, *Jabloneczka*, przekł. **Renata Putzlacher\***, układ tekstu, inscenizacja i reż. Piotr Tomaszuk, scen. Eva Farkašová, muz. Piotr Nazaruk, choreografia: Katarzyna Chołubowska, prem. 22.09.2001.

23. **Vladislav Vačura**, *Kubula i Kuba Kutikula*, przekł. **Renata Putzlacher\***, adapt. **Josef Kovalčuk**, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Norbert Lichý**, prem. 29.10.2001.
24. Carlo Collodi, *Pinokio*, przekł. Zofia Jachimecka, adept. Zbigniew Głowacki, Zbigniew Lisowski, teksty piosenek: Juliusz Wątroba, Ewa Klimowska, reż. Zbigniew Lisowski, scen. **Pavel Hubička**, muz. Piotr Nazaruk, prem. 23.03.2002.
25. Piotr Tomaszuk wg Boccaccia *Cyrk Dekameron*, reż. Piotr Tomaszuk, kostiumy: Eva Farkašová, dekoracje: Jan Zavarský, muz. Piotr Nazaruk, prem. 12.10.2002.
26. Juliusz Verne, *W osiemdziesiąt dni dookoła świata*, adept. **Pavel Kohout**, przekł. Czesław Sołecki, teksty piosenek Kazimierz Winkler, reż. **Janusz Klimsza \***, scen. **Tomáš Volkmer**, muz. Zbigniew Siwek, prem. 9.03.2003.
27. Jan Brzechwa, *Pchła Szachrajka*, reż. Piotr Tomaszuk, scen. Eva Farkašová, muz. Krzysztof Maciejowski, prem. 1.06.2003.
28. *Mr Scrooge* na podstawie *Opowieści wigilijnej* Charlesa Dickensa, adaptacja: Iveta Škripková, przekł. Joanna Goszczyńska, reż. Marian Pecko, scen. Eva Farkašová, Jan Zavarský, muz. Robert Mankovecký, teksty piosenek: Wojciech Szlachowski, prem. 4.10.2003 (wznowienie).
29. Pierre Gripari, *O diabełku Widelku*, przekł. Barbara Grzegorzewska, adapt. Lech Chojnacki, reż. **Petr Nosalék**, scen. **Pavel Hubička**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 30.11.2003.
30. Jan Ośnica *Piękna i Bestia*, reż. Marian Pecko, kostiumy i lalki: Eva Farkašová, dekoracje: Pavol Andraško, muz. Robert Mankovecký, teksty piosenek: Krystyna Fucik, Lucyna Kozień, prem. 25.09.2004.
31. *Królowa śniegu*, adapt. Iveta Škripková reż. Marian Pecko, tłumaczenie: Lucyna Kozień, kostiumy: Eva Farkašová, dekoracje: Pavol Andraško, muzyka: Robert Mankovecký, prem. 22.09.2007.
32. Juliusz Słowacki, *Balladyna*, reż. **Petr Nosalék**, scen. Eva Farkašová, muz. Marcin Mirowski, prem. 11.03.2007.
33. Ludwik Jerzy Kern, *Ferdynand Wspaniały*, adapt. i reż. Lucyna Sypniewska, scen. **Jan Polívka**, muz. Krzysztof Maciejowski, prem. 30.11.2008.
34. Marta Guśniewska, *Tristan i Izolda*, reż. **Petr Nosalék**, scen. Eva Farkašová, muz. Piotr Klimek, układy tańca: Krystian Olma, prem. 26.02.2010.
35. Jonathan Swift, *Podróże Guliwera*, adapt. Iveta Horváthová, przekł. Lucyna Kozień, reż. Marián Pecko, lalki, kostiumy: Eva Farkašová, dekoracje: Pavol Andraško, muz. Róbert Mankovecký, prem. 19.09.2010.
36. Lyman Frank Baum, *Czarnoksiężnik z Krainy Oz*, adapt. Liliana Bardijewska, reż. **Petr Nosálek**, scen. Eva Farkašová, muz. Krzysztof Dzierma, animacje komputerowe: Agata Kurzak, prem. 18.09.2011.

37. Zbigniew Poprawski, *Bal u króla Lula*, reż. Jacek Malinowski, scen. **Pavel Hubička**, muz. Piotr Nazaruk, prem. 25.11.2012.
38. Marta Guśniowska, *Mała Syrenka*, reż. **Petr Nosalék**, scen. **Pavel Hubička**, muz. Krzysztof Dzierma, prem. 24.02.2013.
39. William Szekspir, *Sen nocy letniej*, przekł. Stanisław Barańczak, reż. Marián Pecko, lalki, kostiumy: Eva Farkašová, dekoracje: Pavol Andraško, muz. Robert Mankovecký, prem. 19.04.2013.

#### **BĘDZIN: Teatr Dzieci Zagłębia.**

1. **Jiří Kaliba**, *Złoto króla Megamona*, przekł. Jerzy Zakrzewski, reż. i scen. Jan Dorman, Bolesław Nowicki, prem. 18.06.1953.
2. **Josef Pehr**, **Leo Spačil**, *Awantura w Pacynkowie*, przekł. Jerzy Zaborowski, reż. i scen. Jan Dorman, muz. Franciszek Wilkoszewski, prem. 3.07.1955.
3. **Bedřich Svatoň**, *Smok w Nieswarowie*, przekł. Jerzy Zaborowski, reż. Janina Kilian-Stanisławska, scen. Adam Kilian, muz. Jerzy Dobrzański, prem. 12.06.1958.
4. **Josef Pehr**, *Przygody Wiercipięty*, przekł. Alfred Ryl-Krystianowski, adapt. reż. i scen. Jan Dorman, muz. Franciszek Wilkoszewski i Adam Świerzyński, prem. 1.02.1961.
5. Jozef Mokoš, *Mrużek, Rużek i Teresica*, przekł. Józef Waczków, reż. Kazimierz Lutomski, scen. Lucjan Zachmoc, muz. Jerzy Milian, prem. 2.07.1978.
6. **Vlasta Pospišilová**, *Królewna i echo*, przekł. Jan Puget, insc. Włodzimierz Dobromilski, reż. Grzegorz Lewandowski, scen. Ali Bunsch, muz. Jan Szyrocki, prem. 30.09.1980.
7. **Jiří Středa**, *Bajki pana Bazarza*, przekł. Alfred Ryl-Krystianowski, reż. i oprac. muz. Zbigniew Poprawski, scen. Anna Franta, muz. Antoni Mleczko, prem. 5.12.1980.
8. **Ladislav Dvorský**, *Bajka o dobrym smoku*, przekł., adapt. i teksty piosenek Jan Puget, reż. Grzegorz Lewandowski, scen. Elżbieta Oyrzanowska-Zielonacka, muz. Jolanta Szczerba-Kanik, prem. 20.10.1982.
9. **Jiří Středa**, *Bajki pana Bazarza*, przekł. Alfred Ryl-Krystianowski, reż. Grzegorz Lewandowski, scen. Aleksandra Michna-Chelkowska, muz. Antoni Mleczko, prem. 8.02.1984.
10. **Vaclav Čtvrtek**, *Rumcajs*, przekł. Ernest Bryll, reż. Emilia Umińska, scen. Adam Kilian, choreogr. Janusz Chojewski, muz. Katarzyna Gärtner, prem. 18.10.1987.
11. **Joseph Pehr**, *Przygody Wiercipięty*, przekł. Alfred Ryl-Krystianowski, adapt. i scen. Jan Dorman, reż. Grzegorz Lewandowski, choreogr. Lidia Bień, muz. **Rudolf Chowaniok\***, prem. 17.02.1988.

12. Gienadij Matwiejew, *Czarodziejski kalosz*, przekł. Wiktoria Parecka, reż. **Paweł Żywczo\***, scen. **Halina Szkopkova\***, muz. **Rudolf Chowaniok\***, prem. 15.12.1989.
13. **Jiří Středa**, *Czas na bajkę*, przekł. Freda Leniewicz, reż. Elżbieta Eysymont-Konewa, scen. Iwan Konew, muz. Andrzej Zarycki, prem. 21.04.1990.
14. **Milada Mášatová**, *Królewna dla Smoka*, reż. Wojciech Wieczorkiewicz, scen. Leokadia Serafinowicz, muz. Bogdan Dowlasz, prem. 10.04.1994.
15. Mikołaj Gogol, *Diabelskie sztuczki wg Nocy wigilijnej*, adapt. **Jiří Středa**, przekł. Józef Waczków, reż. Arkadiusz Klucznik, scen. Monika Polak-Luścińska, prem. 1.12.2001.
16. *Dzikie łabędzie* wg H.Ch. Andersena, scenariusz i reż. Krystyna Jakóbczyk, teksty piosenek: Kazimierz Winkler, scen. **Pavel Hubička**, muz. Piotr Salaber, choreografia: Henryk Konwiński, prem. 31.05.2008.
17. *Przygody rozbójnika Rumcajsa* musical wg **Vaclava Čtvrtka**, libretto: Ernest Bryll, muz. Katarzyna Gärtner, reż. Kazimierz Mazur, scen. Barbara Wójcik-Wiktorowicz, choreografia: Henryk Konwiński, animacje komputerowe: Tomasz Grimm, prem. 27.03.2009.
18. Robert Jarosz, *W brzuchu wilka*, reż. Dariusz Wiktorowicz, scen. **Pavel Hubička**, muz. Mateusz Wiktorowicz, aranżacje jazzowe: Michał Makulski, ruch scen. Tomasz Dajewski, realizacja video i animacja komputerowa: Mateusz Makselon, prem. 21.09.2012.
19. Krystyna Jakóbczyk, *Rozalinda*, reż. Krystyna Jakóbczyk, scen. **Pavel Hubička**, muz. Piotr Salaber, choreogr. Henryk Konwiński, teksty piosenek: Bogumiła Pasioneek-Szachnowska, prem. 20.10.2012.

### **JELEŃ GÓRA: Zdrojowy Teatr Animacji.<sup>2</sup>**

1. **Jan Drda**, *Igraszki z diablem*, reż. Ewa Giedrojc, scen. Iwona Makowska, muz. Agim Dželilji, prem. 24.03.2002.
2. Alina i Jerzy Afanasjewowie, *Czarodziejski młyn*, adapt. Renata Chudecka i **Petr Nosálek**, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Tomáš Volkmer**, muz. **Pavel Helebrand**, teksty piosenek: Renata Chudecka, prem. 28.09.2003.

<sup>2</sup> Jeleniogórska scena lalkowa ma stosunkowo krótką historię. Teatr, założony przez znanego wrocławskiego aktora Andrzeja Dziedziula, powstał jako Scena Lalkowa przy Jeleniogórskim Towarzystwie Społeczno-Kulturalnym w 1976 r. Potem działał jako Jeleniogórski Teatr Animacji, a w 2000 r., już jako instytucja samorządowa, teatr otrzymał do dyspozycji scenę Teatru Zdrojowego w Cieplicach. W 2002 r. został połączony z Teatrem im. C.K. Norwida i działał jako Scena Animacji Teatru Jeleniogórskiego do końca 2008 r. Obecnie funkcjonuje pod nazwą: Zdrojowy Teatr Animacji. Zmienność miejsca i sytuacji prawnej teatru spowodowała, że archiwum Zdrojowego Teatru Animacji jest niepełne.

3. Giovanni Boccaccio, *Dekameron*, adapt. **Petr Nosálek** i Andrzej Szymański, insc. i reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 10.12.2005.
4. Tove Jansson, *Potęga teatru czyli Muminki*, adapt. i reż. Bogdan Nauka, scen. **Pavel Hubička**, muz. Wojciech Ciesiołkiewicz, prem. 8.10.2006.
5. François Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, adapt. **Petr Nosálek**, Andrzej Szymański, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 14.10.2007.
6. DE REGENERATIONE. *Powtórne narodziny*, scen. i reż. **Petr Nosálek**, muz. **Pavel Helebrand**, scen. **Pavel Hubička**, **Tomáš Volkmer**, prem. 5.09.2009.
7. Sergiusz Prokofiew, *Piotruś i wilk*, reż. i scen. **Libor Štumpf**, muz. Sergiusz Prokofiew, prem. 7.02.2010.
8. Ulrich Hub, *O ósmej na Arce*, tłum. Lila Mrowińska-Lisewska, reż. Bogdan Nauka, scen. Urszula Kubicz-Fik, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 6.06.2010.
9. *Bajki z jelonkiem*, reż. i scen. **Libor Štumpf**, prem. 9.05.2012.

#### KATOWICE: Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum”

1. **Alena Tomášová**, *Koza Liza*, reż. Jerzy Zitzman, scen. Ewa Czarnocka i Kazimierz Adamczyk, prem. 28.03.1961.
2. **Milan Pavlík**, *Śniegowa baśń*, reż. i scen. Jerzy Zitzman, muz. Wilant, prem. 1.01.1961.
3. **Zdeněk Bezděk**, *Drewniany żołnierz*, reż. Jerzy Zitzman, scen. Zygmunt Smandzik, muz. Jan Potiszil, prem. 3.03.1962.
4. **Karel Čapek**, *Pan listonosz Stempelek*, reż. Jerzy Zitzman, scen. **Jarmila Majerová**, opracowanie muz. Mentel, prem. sezon 1962/63.
5. **Miloslav Vildman**, *Trzy niedźwiadki*, reż. Zbigniew Zbrojewski, scen. Alicja Kuryło, muz. Jerzy Dobrzański, prem. 15.09.1964.
6. **Maria Kubátová**, *Jak basetla poszła do nieba*, reż. Zygmunt Smandzik, scen. Zygmunt Smandzik, muz. Juliusz Borzym, prem. 10.05.1968.
7. **Jiří Středa**, *Bajki Pana Bazarza*, przekł. Alfred Ryl-Krystianowski, reż. Jerzy Jan Połowski, scen. Edward Jędrzejowski, muz. Bogumił Pasternak, prem. 16.01.1982.
8. **Jan Drda**, *Igraszki z diablem*, przekł. Zdzisław Hierowski, opracowanie na scenę lalkową, reż. i scen. Andrzej Łabiniec, muz. Katarzyna Gärtner, prem. 9.06.1984.
9. **Jiří Kaliba**, *Złoto Króla Megamona*, przekład: Jerzy Zaborowski, reż. **Paweł Żywczo\***, scenografia: Alicja Kuryło, muzyka: **Leszek Wronka\***, układ tańca: Lidia Bień, prem. 27.03.1988.



10. **Wilhelm Przeczek\***, *Pluskacz i Mąciwoda*, reż. **Paweł Żywczok\***, scen. Alicja Kuryło, muz. **Rudolf Chowaniok\***, prem. 12.11.1988.
11. **Matěj Kopecký**, *Doktor Faust*, przekł. Bogdan Jonas, reż. Maciej K. Tondera, scen. Bogdan Jonas, muz. Aleksander Radzewski, prem. 12.06.1991.
12. Aleksander Puszkina, *Bajki*, przekł. Jan Brzechwa i Julian Tuwim, reż. **Karel Brožek**, kostiumy: Hana Cigánová, lalki i dekoracje: **Karel Hejcman**, muz. Modest Musorgski, Sergiusz Prokofiew, Piotr Czajkowski, prem. 20.09.1991.
13. Carlo Collodi, *Pinokio*, adaptacja: **Petr Nosalék**, przekł. Zofia Jachimecka, reż. **Petr Nosalék**, scen. **Tomáš Volkmer**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 14.05.1994.
14. **Jiří Sřěda**, *O Czerwonym Kapturku i Księżniczce na ziarnku grochu*, przekł. Alfred Ryl-Krystianowski, reż. Marek Wit, scen. Alicja Kuryło, muz. Bogumił Pasternak, prem. 25.01.1995.
15. **Jan Drda**, *Zgadywanki Ondry Świniarka* (monodram), przekł. Józef Waczków, adapt. i wykonanie: Grzegorz Cinkowski, opieka reż. Andrzej Hrydziwicz, praprem. 26.03.1995.
16. Carlo Gozzi, *Król Jeleń*, przekł. Joanna Walter, reż. **Karel Brožek**, scen. **Alois Tománek**, muz. Ottorino Respighi, prem. 19.05.1995.
17. Renata Chudecka i **Petr Nosálek**, *Śpiąca Królowna*, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. **Nikos Engonidis\*\***, praprem. 28.04.1996.
18. Alina i Jerzy Afanasjewowie, *Czarodziejski młyn*, adaptacja: Renata Chudecka i **Petr Nosalék**, reż. **Petr Nosalék**, scen. **Tomáš Volkmer**, muz. **Pavel Helebrand**, piosenki: Renata Chudecka, prem. 10.09.1998.
19. **František Pawliček**, *Słowik wg H.Ch. Andersena*, przekł. Krzysztof Niesiołowski, reż. i opracowanie muz. **Karel Brožek**, scen. **Alois Tomanék**, prem. 22.03.2002.
20. Ludwik Jerzy Kern, *Ferdynand Wspaniały*, adaptacja: Halina Krzyżanowska, reż. Marek Wit, scen. **Tomáš Volkmer**, muz. **Pavel Helebrand**, choreografia: Tomasz Wygoda, prem. 5.09.2003.
21. Edmund Wojnarowski, *O smoku Grubeloku*, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 10.09.2005.
22. Ernest Teodor Amadeusz Hoffmann, *Dziadek do orzechów*, przekł. Józef Kramsztyk, adapt. Krystyna Jakóbczyk reż. Krystyna Jakóbczyk i Henryk Konwiński, scen. **Pavel Hubička**, muz. Piotr Czajkowski, opr. muz. Andrzej Marko, prem. 31.03.2006.
23. Andrzej Źak, *Tezeusz i Ariadna*, reż. **Karel Brožek** scen. Ewa Satalecka, muz. Violetta Rotter-Kozera, prem. 26.05.2007.
24. Krystyna Jakóbczyk, *Piękna i Bestia*, teksty piosenek: Maciej Wojtyszko, reż. Krystyna Jakóbczyk, scen. Eva Farkašová, muz. Piotr Salaber, choreogr. Henryk Konwiński, prem. 1.12.2007.

25. **Karel Brožek**, *Žywioły*, reż. **Karel Brožek**, scen. Zbigniew Mędrala, muz. **Leoš Janaček** (czeski kompozytor XIX/XX w.), choreografia: **Jiří Ouřada**, prem. 19.01.2008.
26. **Karel Brožek**, *Alkasin i Nikoleta*, przekł. Anna Ludmiła Czerny, Renata Chudecka, reż. **Karel Brožek**, scen. **Alois Tomanék**, muz. Violetta Rotter-Kozera, prem. 27.03.2008.
27. Jan Brzechwa, *Pchla Szachrajka*, reż. **Pavel Uher**, scen. **Eva Farkašová**, muz. Maurice Ravel, **Norbert Bodnár** w wyk. Śląskiej Orkiestry Kameralnej pod dyr. Massimiliana Caldiego, anim. komp. **Vladimir Šlaninka**, prem. 2.06.2008.
28. Franz Kafka, *Jama*, przekł. Jarosław Ziółkowski, reż. i adapt. **Karel Brožek**, scen. Zbigniew Mędrala, przygotowanie muz. **Petr Litvik**, prem. 3.10.2008.
29. Ulrich Hub, *Jak pingwiny arką popłynęły*, przekł. Lila Mrowińska-Lisewska, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. Krzysztof Dzierma, prem. 03.05.2009.
30. Adam Mickiewicz, *Ballady i romanse*, adapt. i reż. **Karel Brožek**, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Piotr Salaber, ruch sceniczny: Henryk Konwiński, prem. 28.06.2009.
31. Hanna Januszewska, *Tygrys Pietrek*, reż. Krystian Kobyłka, scen. **Eva Farkašová**, muz. Marcin Mirowski, prem. 12.09.2009
32. Stefan Kulhanek (wg **Ladislava Dvorský'ego**), *Skarb Banuchy Burczymuchy*, przekł. Renata Chudecka, reż. Stefan Kulhanek, scen. **Eva Farkašová**, muz. Robert Altman, prem. 28.11.2009.
33. *Joanna d'Arc*, adapt., reż., ruch scen. **Karel Brožek**, scen. Joanna Braun, muz. **Karel Brožek**, Jakub Fedan, Bartłomiej Koreluj, prem. 8.10.2010.
34. Paweł Pawlik, *Pastorałka dla woła i osła*, reż. **Karel Brožek**, scen. Urszula Kubisz-Fik, muz. Violetta Rotter-Kozera, prem. 4.12.2010.
35. **Milan Pavlík**, *Trzy złote włosy*, reż. i oprac. muz. **Karel Brožek**, scen. wg koncepcji **Aloisa Tománka – Bohuslava Marinů**, prem. 10.10.2012.
36. Edmund Wojnarowski, *O smoku Grubeloku*, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 10.10.2013.

#### OPOLE: Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki

1. **Bedřich Svatoň**, *Smok w Nieswarowie*, reż. Jan Potiszil, scen. Zygmunt Smandzik, muz. Jan Potiszil, prem. 3.1956.
2. **Zdeněk Bezděk**, *Drewniany żołnierz*, reż. Alojzy Smolka, scen. Zygmunt Smandzik, muz. Jan Potiszil, prem. 1957.
3. **Josef Pehr**, **Leo Spačil**, *Awantura w Pacynkowie*, przekł. Jerzy Zaborowski, reż. Alojzy Smolka, scen. Zygmunt Smandzik, muz. Stanisław Zuber, prem. 19.12.1959.

4. **Karel Čapek**, *Listonosz Stempelek*, reż. Alojzy Smolka, scen. Zygmunt Smandzik, muz. Zbigniew Csala, prem 27.11.1962.
5. **Maria Kubatová**, *Jak basetla poszła do nieba*, reż. Alojzy Smolka, scen. Zygmunt Smandzik, muz. Juliusz Borzym, prem. 16.10.1964.
6. **Josef Čapek**, *O piesku co był szczotką*, reż. T. Ruchnicki, scen. Alojzy Smolka, muz. F. Nowak, prem. 27.12.1965.
7. **Jiří Kaliba**, *Złoto króla Megamona*, reż. J. Grabek, scen. J. Fik, muz. E. Spyřka, prem. 19.03.1967.
8. **Josef Pehr**, **Leo Spačil** *Awantura w Pacynkowie*, reż. E. Doszła, scen. Z. Smandzik, muz. St. Zuber, prem. 11.09.1970 (10.09.1970).
9. **Zdeněk Bezděk** *Drewniany żołnierz*, reż. R. Matuszewski, scen. Z. Smandzik, muz. J. Potisził, prem. 17.03.1972 (17.02.1972).
10. **Alena Tomášová**, *Koza Liza*, reż., scen. i muz. B. Liberda, prem. 1.10.1972.
11. **Zdeněk Bezděk**, *Drewniany żołnierz*, reż. R. Matuszewski, scen. Z. Smandzik, muz. J. Potisził, wznowienie: 6.12.1974.
12. **Vačlav Čtvrtek**, **S. Lichý**, *Przygody Rumcajsa Rozbójnika*, adapt. Ernest Bryll, reż. Jan Potisził, scen. Zygmunt Smandzik, muz. Katarzyna Gärtner, prem. 12.12.1974.
13. **Josef Pehr**, **Leo Spačil**, *Awantura w Pacynkowie*, reż. R. Matuszewski, scen. Z. Smandzik, muz. St. Zuber, prem. 16.09.1975.
14. **Vlasta Pospíšilová**, *Królowna i echo*, reż. **Milan Tomašek**, scen. **Jožo Ciller**, muz. Bogumił Pasternak, prem. 2.04.1978 (prapremiera polska).
15. **Hana i Jan Lamkowie**, *O wesołym grabarzu*, reż. Włodzimierz Felenczak, scen. Tadeusz Hołówko, muz. Mieczysław Mazurek, prem. 2.04.1980.
16. **Jiří Středa**, *Czarodziej z ziemi Oz na motywach opowieści L.F. Bauma*, reż. Włodzimierz Felenczak, scen. Andrzej Szulc, muz. Mieczysław Mazurek, prem. 5.12.1982.
17. **Karel Novák**, *O Paluszku*, reż. Włodzimierz Felenczak, scen. Roman Kowalik, muz. Andrzej Dziupliński, prem. 4.10.1983.
18. Jarosława Strejczykowska, **Iwo Fisher** *Mowgli* na podst. Kiplinga, reż. **Miroslav Vildman**, scen. **Vačlav Kábrt**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 28.04.1991 (prapremiera polska).
19. **Jiří Středa**, *Czarodziej z ziemi Oz*, reż. Włodzimierz Felenczak, scen. Krzysztof Kain-May, muz. Mieczysław Mazurek, wznowienie: 24.05.1992.
20. **Armila Čermaková**, *Jabłka młodości*, reż. Włodzimierz Felenczak, scen. Tadeusz Hołówko, muz. Zespół, prem. 24.01.1993.
21. *Bajka o księżciu Pipo, o koniu Pipo i o księżniczce Popi* wg P. Gripariego, adapt. i reż. **Petr Nosálek**, scen. **Tomáš Volkmer**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 3.10.1993 (prapremiera).

22. *Arlekin i Kolombina*, scenariusz i reż. **Petr Nosálek**, scen. **Tomáš Volkmer**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 26.02.1995 (prapremiera).
23. **Jana Synková** *Przygoda malutkiej czarownicy*, **Petr Nosálek**, scen. **Tomáš Volkmer**, muz. Paweł Sikora, prem. 3.09.1995.
24. **Ladislav Dvorský** *Bajka o dobrym smoku*, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 28.10.1995.
25. Juliusz Słowacki, *Balladyna*, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 3.03.1996.
26. **Petr Nosálek**, *Misterium drogi świętego Wojciecha*, **Petr Nosálek**, scen. **Tomáš Volkmer**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 8.09.1996.
27. Adam Mickiewicz, *Ballady i romance*, reż. Irena Jun, scen. **Pavel Hubička**, muz. Stanisław Moniuszko, prem. 8.06.1997.
28. *Pan Twardowski*, scenariusz i reż. **Petr Nosálek**, scen. **Tomáš Volkmer**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 28.09.1997.
29. *Kot w butach*, scenariusz na podst. Jana Brzechwy – Zbigniew Lisowski, reż. Zbigniew Lisowski, scen. František Lipták, muz. Krzysztof Dzierma, prem. 1.03.1998.
30. *Królowa krainy śniegu*, scenariusz na podst. H.Ch. Andersena – Zbigniew Lisowski, reż. Zbigniew Lisowski, scen. František Lipták, Krzysztof Dzierma, teksty piosenek: Wojciech Szlachowski, prem. 5.12.1999.
31. *Trzej muszkietierowie* adaptacja na podst. A. Dumas – Krystyna Modrzejewska, reż. **Petr Nosálek**, dekoracje: **Daša Nesvendová**, kostiumy: **Eva Kotková**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 20.02.2000 (prapremiera).
32. Krystian Kobyłka, *Czy mogę stworzyć świat na motywach Sprytnej świnki* P. Gripariego, reż. Krystian Kobyłka, scen. František Lipták, muz. Mateusz Pospieszalski, prem. 6.05.2001.
33. **Jan Jílek**, *O rudej Lisicy i Ognistym Ptaku* przekł. **Renata Putzlacher\***, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 8.09.2002 (prapremiera polska).
34. Tankered Dorst, Ursula Ehler, *Jak Matolusz poszedł szukać olbrzyma*, przekł. Katarzyna Pacześniowska-Remer, reż. Krystian Kobyłka, dekoracje: Jan Zavorský, kostiumy i lalki: Eva Farkašová, muz. Marcin Mirowski, choreogr. Jacek Gębura, przem. 25.05.2003.
35. **Petr Nosálek**, *Misterium drogi świętego Wojciecha*, **Petr Nosálek**, scen. **Tomáš Volkmer**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 29.02.2004.
36. **Petr Nosálek**, Andrzej Szymański *Kopciuszek*, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 23.01.2005.
37. *Mr Scrooge* na podstawie *Opowieści wigilijnej* Charlesa Dickensa, adaptacja: Iveta Škripková, przekł. Joanna Goszczyńska, reż. Marian Pecko, lalki i ko-

- stiumy: Eva Farkašová, dekoracje: Jan Zavarský, muz. Robert Mankovecký, prem. 12.06.2005.
38. Julisz Słowacki, *Balladyna*, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 5.02.2006.
39. Marta Guśniowska, *Baśń o rycerzu bez konia*, reż. M. Ordak-Kaczorowska, dekoracje i lalki: **Jan Polívka**, kostiumy: Ilona Brinarsch, muz. Marcin Mirowski, prem. 7.05.2006.
40. Andrzej Szymański, *O królestwie drzew i traw*, reż. **Petr Nosálek**, scen. Eva Farkašová, muz. **Pavel Helebrand**, prem. 10.06.2006.
41. Jean Giraudoux, *Ondyna*, tłum. H. Rostworowski, reż. Marian Pecko, lalki i kostiumy: Eva Farkašová, scen. Pavol Andraško, muz. Robert Mankovecký, prem. 11.02.2007.
42. Krystyna Jakóbczyk, *O Feliksie, który przyniósł szczęście*, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. Krzysztof Dzierma, prem. 20.04.2007.
43. *Drums-4 dance(s)*, scenariusz: Krystian Kobyłka, Mariola Ordak-Kaczorowska, Łukasz Schmidt, reż. Krystian Kobyłka, scen. Eva Farkašová, muz. PERKURSORS, prem. 17.06.2007.
44. Monika Milewska, *Dzieje sławnego Rodryga*, reż. Marian Pecko, scen. Eva Farkašová, muz. Robert Mankovecký, prem. 3.02.2008.
45. Marta Guśniowska, *O mniejszych braciszkaśw. Franciszka*, reż. **Petr Nosálek**, scen. Eva Farkašová, muz. Piotr Krzysztof Klimek, prem. 8.02.2009.
46. Witold Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, reż. Marian Pecko, lalki i kostiumy: Eva Farkašová, dekoracje: Pavol Andraško, muz. Robert Mankovecký, prem. 24.05.2009.
47. Marta Guśniowska, *Baśń o grającym imbryku*, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. Krzysztof Dzierma, prem. 13.09.2009.
48. Hanna Januszewska, *Tygrys Pietrek*, reż. Krystian Kobyłka, scen. Eva Farkašová, muz. Marcin Mirowski, choreogr. Jacek Gębura, prem. 30.01.2010.
49. Marta Guśniowska, *Pod-Grzybek*, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. Krzysztof Dzierma, prem. 25.09.2010.
50. Julius Meinholm, *Nie płacz, Anno*, tłum. Marta Buczek, Sylwia Sojda, Lujza Urbancová, reż. Marian Pecko, scen. Eva Farkašová, muz. Robert Mankovecký, prem. 5.02.2011.
51. Guśniowska Marta, *O wampirze W.*, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. Krzysztof Dzierma, filmy i animacje: Marcin Molencki, prem. 5.02.2012.
52. Kenneth Grahame, *Ropuszy dwór*, adapt. Igor Sawin, piosenki: Maciej Wojtyśko, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. Bartłomiej Orłowski, choreogr. Jacek Gębura, prem. 2.09.2012.

53. Malina Prześluga, *Światelko*, reż. Marián Pecko, scen. Eva Farkašová, muz. Robert Mankovecký, prem. 10.02.2013.
54. Marián Pecko i zespół, *Szanowny Pan Chrabollini i inne dziwadła*, reż. i scen. Marián Pecko, muz. zespół, prem. 7.09.2013.

#### WAŁBRZYCH: Teatr Lalki i Aktora.

1. **Josef Pehr, Leo Spačil**, *Awantura w Pacynkowie*, reż. S. Bukowski, scen. K. Samołyk, muz. R. Bukowski, prem. 2.05.1958.
2. **Bedřich Svatoň**, *Smok w Nieswarowie*, reż. Jan Potiszil, scen. Zygmunt Smandzik, muz. Jan Potiszil, prem. 8.11.1958.
3. **Josef Pehr**, *Przygody Wiercipięty*, przekł. Alfred Ryl-Krystianowski, adapt. reż. i scen. Jan Dorman, muz. Franciszek Wilkoszewski, prem. 12.08.1963.
4. **Ladislav Dvorský**, *Bajka o dobrym smoku*, reż. W. Žeromski, scen. Z. Więckowski, muz. J. Koziorowski, prem. 8.01.1967
5. Ján Kákoš, *Smyk i Kwik wg J.C. Hronský'ego*, przekł. B. Benke i Z. Szczygielska, teksty piosenek: L. Legut, reż. E. Doszla, scen. Z. Smandzik, muz. B. Pasternak, przem. 12.02.1970.
6. **Ladislav Dvorský**, *Bajka o dobrym smoku*, reż. E. Dobraczyński, scen. G. Karłowska, muz. W. Dubanowicz, prem. 27.08.1975
7. **Vlasta Pospíšilova**, *Królewna i echo*, reż. A. Rettinger, scen. K. Samołyk, muz. B. Pasternak, prem. 3.03.1978.
8. *Don Žan wg czeskiego anonima* w przekładzie J. Bułakowskiej i K. Wnukowej; reż. T. Jaworski, scen. W. Jurkowski, muz. M. Racewicz, prem. 1.09.1979.
9. *Johannes doktor Faust* wg motywów czeskich opracował **Matěj Kopecký**, przekł. J. Bułakowska, K. Wnukowa, reż. **Matěj Kopecký**, scen. **Jaroslav Doležal**, opracow. muz. **Matěj Kopecký**, prem. 26.09.1980.
10. **Vlasta Pospíšilova**, *Królewna i echo*, opracowanie dramaturgiczne: **M. Tuřmová**, reż. W. Dobromilski, scen. A. Bunsch, muz. J. Szyrocki, prem. 8.05.1982.
11. **Milada Mářatová**, *Trzy bajki o smoku*, tłum. Ł. Balb, reż. **Matěj Kopecký**, scen. **J. Doležal**, muz. **K. Cón**, prem. 17.09.1987.
12. **Ladislav Dvorský**, *Skacząca królewna*, tłum. K. Wnukowa, zabawa teatralna aktorów i dzieci przygotowana zespołowo pod kierunkiem J. Dwornika, prem. 20.01.1988.
13. *Johannes doktor Faust* wg czeskiego anonima, przekł. J. Bułakowska, K. Wnukowa, reż. **Matěj Kopecký**, scen. **Jaroslav Doležal**, muz. **Bedřich Smetana** w opracowaniu **Matěj Kopecký'ego**, prem. 30.03.1989.

14. **Milan Pavlík**, *Pani Bieda*, tłum. W. Fełenczak, reż. W. Fełenczak, scen. **Jaroslav Doležal**, muz. Z. Karnecki, prem. 4.11.1989.
15. **Marka Miková**, *Królowa Śniegu*, tłum. S. Góra, reż. **Matěj Kopecký jr**, scen. **Jakub Krejčí**, muz. Vangelis w opracow. **Matěja Kopecký'ego** jra, prem. 12.01.1991.
16. **Jozef Mokoš**, *Gra*, tłum. J. Waczków, teksty piosenek: W. Fełenczak, reż. W. Fełenczak, scen. K. Kain-May, muz. W. Gudonis Komanderek, prem. 29.11.1991.
17. *Johannes doktor Faust* wg czeskiego anonima, przekł. J. Bułakowska, K. Wnu-kowa, reż. **M. Kopecký**, scen. **J. Doležal**, opracow. muz. **B. Smetana** w opraco-waniu **M. Kopecký'ego**, wznowienie przygotowali: J. Dwornik, K. Rożek, prem. 26.03.1989 (wznowienie przedstawienia w 1994).
18. **Iva Peřinová**, *Dziesięciu małych murzynków*, przekł. S. Góra, reż. E. Koterla, scen. S. Echaust, muz. D. Elington, W. Kamiński, prem. 24.04.1996.
19. **Ladislav Dvorský**, *Skacząca królowna*, scenariusz i reż. K. Golaszanka, prem. 21.09.2003.
20. Małgorzata Dwornik, *Jak Liczyrzepa ze Skarbnikiem wojował*, reż. M. Dwor-nik, scen. **Jan Polívka**, prem. 5.06.2005.
21. Izabela Degórska, *Bajka o szczęściu*, reż. Ewa Giedrojc, scen. **Irena Marečko-vá**, muz. Agim Dželjilji, prem. 18.11.2006.
22. Bogumiła Rzymska, *Szklana góra*, reż. Mariola Ordak-Kaczorowska, scen. **Jan Polívka**, muz. Marcin Mirowski, kostiumy: Ilona Binarsch, premiera 8.09.2007.
23. Hans Christian Andersen, *Królowa Śniegu*, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hu-bička**, dobór muzyki: **Petr Nosálek**, prem. 1.12.2007.
24. **Milada Mášatová**, *Trzy bajki o smoku*, tłum. Ł. Balb, reż. **Matěj Kopecký**, scen. **Jaroslav Doležal**, muz. **K. Cón**, prem. 6.02.2008 (wznowienie przedsta-wienia z 17.09.1987).
25. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wariat i zakonnica*, adapt. i reż. Mariola Ordak-Świątkiewicz, scen. **Jan Polívka**, muz. Krzysztof Figurski, prem. 27.09.2008.
26. *Och, Emil!* wg *Emil ze Smalandii* Astrid Lindgren, adapt. i reż. Lech Choj-nacki, piosenki: Janusz Ryl-Krystianowski, scen. **Zuzana Mojžišová**, muzyka: Piotr Klimek, prem. 8.11.2008.
27. **Milada Mášatová**, *Trzy bajki o smoku*, reż. **Matěj Kopecký**, scen. **Jaroslav Doležal**, muz.: **Karel Cón**, wznowienie na prawach premiery: 6.02.2008.
28. Lewis Carroll, *Alicja w krainie czarów*, adapt. i reż. Mariola Ordak-Świąt-kiewicz, scen. **Jan Polívka**, kostiumy: Anna Chadaj, muz. Marcin Mirow-ski, animacje: Wojciech Świątkiewicz, prem. 10.04.2010 (odwołana), prem. 24.04.2010.



29. Natalia Usenko, *Przecinek i kropka*, scen. i reż. Jerzy Jan Połoński, scen. Eva Farkašová, muz. Marcin Partyka, projekcje: Bogusław „Beniu” Byrski, prem. 26.10.2010.
30. Juliusz Słowacki, *Balladyna*, adapt. i reż. Mariola Ordak-Świątkiewicz, scen. Jan Polívka muz. Marcin Mirowski, projekcje: Wojciech Świątkiewicz, prem. 5.11.2010.
31. Ludwik Jerzy Kern, *Ferdynand Wspaniały*, adapt. i reż. Lucyna Sypniewska, scen. Jan Polívka, muz. Krzysztof Maciejowski, premiera: 24.09.2011.
32. *Le Filo Fable*, na motywach bajek filozoficznych z różnych stron świata, scen. i reż. Joanna Gerigk, scen. Jan Polívka, konsultacje muzyczne: Jarosław Szczęśny, prem. 29.09.2012.
33. Marta Guśniowska, *Królestwo koralowej rafy*, reż. Mariola Ordak-Świątkiewicz, scen. Jan Polívka, kostiumy: Ilona Binarsch, muz. Łukasz Damrych, animacje i projekcje: Wojciech Świątkiewicz, praprem. 17.09.2013.

### WROCLAW: Wrocławski Teatr Lalek <sup>3</sup>

1. Jan Malík, *Skoczek Toczek*, reż. Elżbieta Kalinowicz, scen. Barbara Gutekunst, prem. sezon: 1956/57.
2. Karel Čapek, *Pan listonosz Stempelek*, adapt. Władysław Jarema, reż. i muz. Jan Potisžil, scen. Zygmunt Smandzik, prem. 06.1962.
3. Jiří Kaliba, *Auto-Smok*, przekł. Adam Widera, adapt. Leon Moszczyński, reż. Julia Całkova, scen. Jerzy Zitzman, muz. Jadwiga Szajna-Lewandowska, prem. 12.04.1965.
4. Ján Kákoš, *Smyk i Kwik*, układ tekstu i reż. Włodzimierz Dobromilski, scen. Kazimierz Samołyk, muz. Bogumił Pasternak, prem. 29.04.1971.
5. Ladislav Dvorský, *Bajka o dobrym smoku* (scena wędrowną), przekł. Jan Puget, reż. Jan Plewako, scen. Maria Królikowska-Zięborak, muz. Grażyna Pstrokońska, prem. 20.06.1974.
6. Jiří Středa, *Bajki pana bazarza* (Duża Scena), przekł. Alfred Ryl-Krystianowski, reż. Wiesław Hejno, scen. Jerzy Chodurski, opr. muz. Zbigniew Karnecki, prem. 13.12.1974.

---

<sup>3</sup> Historia teatru lalek we Wrocławiu sięga 1946 r. Początkowo był to w zasadzie teatr prywatny (Zenona i Elżbiety Kilanowiczów), który dopiero 1.01.1962 r. uzyskał autonomię i własną siedzibę przy ul. Świdnickiej 28, w budynku Teatru Żydowskiego, jako Państwowy Teatr Lalek „Chochlik”. Dopiero za dyrekcji Stanisława Stapfa teatr zmienił nazwę na Wrocławski Teatr Lalek (1965). Prawdopodobnie uwarunkowania historyczne spowodowały, że teatr nie posiada pełnego archiwum. Do zniszczenia części archiwum przyczyniła się także powódź z 1997 r.



7. **Václav Čtvrtek**, *Przygody rozbójnika Rumcajsa*, musical, przekł. i libretto: Ernest Bryll, reż. Jan Plewako, scen. Kazimierz Samołyk, muz. Katarzyna Gärtner, opr. muz. Zbigniew Karnecki, prem. 16.03.1975.
8. **Jiří Středa**, *Bajki pana bazarza* (scena wędrowna), przekł. Alfred Ryl-Krystianowski, reż. Wiesław Hejno, scen. Jerzy Chodurski, opr. muz. Zbigniew Karnecki, prem. 14.03.1976.
9. **Bedřich Svatoň**, Inga Borde Klein, *Księżniczka i Klaun*, adapt. reż., scen. Aleksander Maksymiak, muz. Bogusław Klimsa, prem. 20.01.1991.
10. Tankred Dorst, Ursula Ehler, *Jak Matołusz poszedł szukać Olbrzyma*, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. Krzysztof Dzierma, prem. 27.10.2002.
11. Wiliam Szekspir, *Sen nocy letniej*, adapt. **Josef Krofta i Miroslav Klima**, reż. **Josef Krofta**, scen. **Dalibor Baca**, kostiumy: **Jana Bacová Kroftová**, muz. Zbigniew Karnecki, choreogr. Jacek Gębura, prem. 21.12.2003.
12. Tankred Dorst, Ursula Ehler, *Amelka, Bóbr i Król na dachu*, przekł. Jacek St. Buras, reż. **Petr Nosálek**, scen. **Pavel Hubička**, muz. Krzysztof Dzierma, prem. 8.10.2006.
13. Bolesław Leśmian, *Baśń o pięknej Parysadzie*, adapt. i reż. Beata Pejcz, scen. **Evá Farkašová**, muz. Piotr Nazaruk, choreogr. Bożena Klimczak, prem. 1.04.2007.
14. *Medea*, adapt. i reż. Tomasz Man, scen. **Eva Farkašová**, muz. Karbido (Marek Otwinowski, Igor Gawlikowski), prem. 28.10.2007.
15. Maria Wojtyśzko, *Pacan – historia o miłości*, reż. **Jakub Krofta**, scen. **Zoja Zupková**, muz. **Vratislav Šrámek**, choreogr. **Libuša Bachratá**, prem. 24.11.2012.
16. Marta Guśniowska, *Wąż*, reż. i scen. **Marek Zákostelecký**, dramaturgia: Elżbieta Chowaniec, muz. **Pavel Horák**, konsultacje choreograficzne: Maćko Prusak, prem. 1.06.2013.
17. Jonathan Swift, *Guliwer w Krainie Olbrzymów*, reż. **Mazúch Braňo**, scen. **Jan Polívka**, muz. **Vratislav Šrámek**, choreogr. **Števo Capko**, prem. 8.06.2013.

## 5. Zestawienia prac teatralnych czeskich i słowackich reżyserów w Polsce

**Pierre Gripari** – spektakle realizowane na Śląsku

Pierre Gripari – spektakle realizowane poza Śląskiem

\* spektakle realizowane na scenach dramatycznych.

### KAREL BROŽEK

reżyserie w polskich teatrach

1. Jiří Středa wg M. Gogola, *Noc wigilijna*, Teatr Lalki i Aktora Marcinek, Poznań, prem. 18.12.1977.
2. Aleksander Puszkina, *Bajki*, Teatr Lalki i Aktora Marcinek, Poznań, prem. 15.01.1982.
3. Milan Pavlik, *Stworzenie słońca*, Teatr Lalki i Aktora Marcinek, Poznań, prem. 3.06.1984.
4. Aleksander Puszkina, *Bajki*, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 20.09.1991.
5. Carlo Gozzi, *Król Jeleń*, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 19.05.1995.
6. František Pavliček, *Słowik* wg Hansa Chrystiana Andersena, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 22.03.2002.
7. Andrzej Żak, *Tezeusz i Ariadna*, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 26.05.2007.
8. Karel Brožek, *Żywioły*, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 19.01.2008.
9. Karel Brožek, *Alkasyn i Nikoleta*, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 27.03.2008.
10. Franz Kafka, *Jama*, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 3.10.2008.
11. Adam Mickiewicz, *Ballady i romanse*, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 28.06.2009.
12. Joanna d'Arc, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 8.10.2010.
13. Paweł Pawlik, *Pastorałka dla woła i osła*, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 4.12.2010.
14. Milan Pavlik, *Trzy złote włosy*, Poznański Teatr Animacji, Poznań, prem. 11.03.2012.
15. Milan Pavlik, *Trzy złote włosy*, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 10.10.2012.

## PETR NOSÁLEK

realizacje w polskich teatrach:

1. Pierre Gripari, *Bajka o księciu Pipo, o koniu Pipo i o księżniczce Popi*, scenariusz i reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 3.10.1993.
2. Carlo Collodi, *Pinokio*, adaptacja i reżyseria, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 14.05.1994.
3. Petr Nosálek, *Arlekin i Kolombina*, scenariusz i reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 26.02.1995.
4. Jana Synková, *Przygody malutkiej czarownicy*, reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 3.09.1995.
5. Ladislav Dvorský, *Bajka o dobrym smoku*, reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 28.10.1995.
6. Juliusz Słowacki, *Balladyna*, reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 3.03.1996.
7. Renata Chudecka, *Śpiąca królewna*, reżyseria, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 28.04.1996.
8. Petr Nosálek, *Misterium drogi Św. Wojciecha*, scenariusz i reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 8.09.1996.
9. Marta Fox/Petr Nosálek, *Opowieść o miłości, o drzewie i o tobie*, reżyseria, Teatr Lalka, Warszawa, prem. 14.09.1996.
10. Petr Nosálek, *Pan Twardowski*, scenariusz i reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 28.09.1997.
11. Rudyard Kipling, *Księga dżungli*, scenariusz: Jan V. Dvořák, przeł.: Renata Chudecka, reżyseria, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 22.03.1998.
12. Alina Afanasjew, Jerzy Afanasjew, *Czarodziejski młyn*, adaptacja, reżyseria, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 10.09.1998.
13. \* Petr Nosálek, *Dzisiaj w Betlejem*, reżyseria, przedstawienie impresaryjne, prem. 19.12.1998.
14. Tankred Dorst, Ursula Ehler, *Amelka, Bóbr i Król na dachu*, reżyseria, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 30.05.1999.
15. Aleksander Dumas, *Trzej muszkieterowie*, reżyseria i adaptacja (z K. Mordejewską), Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 20.02.2000.
16. Vladislav Vancura, *Kubula i Kuba Kubikula*, reżyseria, Teatr Lalek Bania-luka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 29.10.2000.
17. Jagna Ślepowrońska, *Mała Syrena*, reżyseria, Teatr Lalka, Warszawa, prem. 2.12. 2000.

18. Anonim, *Faust, Genowefa, Don Juan*, czyli opowieści wędrownych lalkarzy, inscenizacja i reżyseria, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 1.03.2003.
19. Kristina Vlachova, *Czarownica z Altar*, reżyseria, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 3.06.2001.
20. \* Renata Chudecka, Petr Nosálek, *Śpiąca królewna*, scenariusz i inscenizacja, reżyseria: Marek Wit, Teatr Maska, Rzeszów, prem. 9.09.2001.
21. Stanisław Grochowiak, *Piękna i Bestia*, reżyseria i inscenizacja, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 1.12.2001.
22. Ivo Fisher, *My się wilka nie boimy*, reżyseria, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 4.07.2002.
23. Jan Jílek, *O rudej lisicy i ognistym ptaku*, reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 8.09.2002.
24. Tankres Dorst, Ursula Ehler, *Jak Matolusz poszedł szukać olbrzymia*, reżyseria, Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław, prem. 27.10.2002.
25. \* Jan Drda, *Igraszki z diabłem*, reżyseria, Teatr Nowy, Zabrze, prem. 14.12.2002.
26. \* Eugeniusz Szwarz, *Królowa Śniegu*, reżyseria, Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki, Białystok, prem. 24.05.2003.
27. Alina Afanasjew, Jerzy Afanasjew, *Czarodziejski młyn*, adaptacja i reżyseria, Teatr Jeleniogórski im. Cypriana Kamila Norwida (Scena Animacji), Jelenia Góra, prem. 28.09.2003.
28. Pierre Gripari, *O diabelku Widelku*, reżyseria, Teatr Lalek Baniałuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 30.11.2003.
29. *Misterium drogi św. Wojciecha*, scenariusz i reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 29.02.2004.
30. Anonim, *Alkasyn i Nikoleta*, opracowanie tekstu, reżyseria, PWST Kraków Wydziały Zamiejscowe we Wrocławiu, Wrocław, prem. 3.12.2004.
31. Charles Perrault/Jakub i Wilhelm Grimm, *Kopciuszek*, scenariusz z A. Szymańskim i reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 23.01.2005.
32. Hanna Januszevska, *Kot w butach*, reżyseria, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 27.02.2005.
33. Edmund Wojnarowski, *O smoku Grubeloku*, reżyseria, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 10.09.2005.
34. Giovanni Boccaccio, *Dekameron*, adaptacja, inscenizacja, reżyseria, Teatr Jeleniogórski im. Cypriana Kamila Norwida (Scena Animacji), Jelenia Góra, prem. 10.12.2005.
35. Juliusz Słowacki, *Balladyna*, reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 5.02.2006.

36. \* František Hrubin, *Piękna i Bestia*, reżyseria, Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza, Gdynia, prem. 26.03.2006.
37. Andrzej Szymański, *O królestwie drzew i traw*, reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 10.06.2006.
38. Tankred Dorst, Ursula Ehler, *Amelka, Bóbr i Król na dachu*, reżyseria, Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław, prem. 8.10.2006.
39. Jan Drda, *Igraszki z diablem*, reżyseria, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 12.11.2006.
40. Joanna Piekarska wg Bolesława Leśmiana *Cudowna lampa Aladyna*, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 29.12.2006.
41. Anonim, *Cudowna lampa Aladyna*, reżyseria, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 29.12.2006.
42. Juliusz Słowacki, *Balladyna*, reżyseria, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 11.03. 2007.
43. Krystyna Jakóbczyk, *O Feliksie, który przyniósł szczęście*, reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 20.04.2007.
44. Franciszek Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, opracowanie tekstu, reżyseria, Teatr Jeleniogórski im. Cypriana Kamila Norwida (Scena Animacji), Jelenia Góra, prem. 14.10.2007.
45. Eugeniusz Szwarz, *Królowa Śniegu*, dobór muzyki, reżyseria, Teatr Lalki i Aktora, Wałbrzych, prem. 1.12.2007.
46. Oscar Wilde, *Syn Gwiazdy*, adaptacja, reżyseria, Teatr Lalek Pleciuga, Szczecin, prem. 23.02.2008.
47. \* František Hrubin, *Piękna i bestia*, reżyseria, Teatr Nowy, Zabrze, prem. 27.04.2008.
48. Renata Chudecka, Petr Nosálek, *Śpiąca królewna*, inscenizacja, reż. Marek Wit, Teatr Maski, Rzeszów, prem. 14.09.2008.
49. Marija Łado, *Historia całkiem zwyczajna*, reżyseria, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 10.01.2009.
50. Marta Guśniowska, *O mniejszych braciszkach Św. Franciszka*, reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki Opole, prem. 8.02.2009.
51. Jaroslav Hašek, *Szwejk*, reżyseria, scenariusz, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 28.03.2009.
52. Ulrich Hub, *Jak pingwiny arkę popłynęły*, reżyseria, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 23.05.2009.
53. Petr Nosálek, *De Regeneratione. Powtórne narodziny*, scenariusz i reżyseria, Zdrojowy Teatr Animacji, Jelenia Góra, prem. 5.09.2009.
54. Marta Guśniowska, *Baśń o grającym imbryku*, reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 13.09.2009.

55. \* Tankred Dorst, Ursula Ehler, *Amelka, Bóbr i Król na dachu*, reżyseria, Teatr Nowy, Zabrze, prem. 7.11.2009.
56. Marta Guśniowska, *O mniejszych braciszkach Św. Franciszka*, reżyseria, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 5.12.2009.
57. Marta Guśniowska, *Tristan i Izolda*, reżyseria, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 26.02.2010.
58. \* Marta Guśniowska, *Kopciuszek*, reżyseria, Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego, Radom, prem. 23.05.2010.
59. Marta Guśniowska, *Pod-Grzybek*, reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 25.09.2010.
60. Marta Guśniowska, *Królowna Śnieżka*, reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 30.04.2011.
61. Tankred Dorst, *Król Zofius i Cudowna Kura*, reżyseria, Teatr Lalek Pleciuga, Szczecin, prem. 28.05.2011.
62. Lyman Frank Baum, *Czarnoksiężnik z Krainy Oz*, reżyseria, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 18.09. 2011.
63. \* Marta Guśniowska, *Nieznośka i Kmieć*, reżyseria, Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego, Radom, prem. 16.10.2011.
64. Marta Guśniowska, *O wampirze W.*, reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 5.02.2012.
65. Kenneth Grahame, *Ropuszy dwór*, reżyseria, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 2.09.2012.
66. Ulrich Hub, *Na Arce o ósmej*, reżyseria, Teatr Lalki i Aktora Kubuś, Kielce, prem. 13.09.2012.
67. Katarína Aulitisová, *Śpiąca królowna, czyli ciernista droga do miłości*, reżyseria, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 27.10.2012.
68. Marta Guśniowska, *Mała Syrenka*, reżyseria, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 24.02.2013.
69. Marta Guśniowska, *Bazyliśzek*, reżyseria, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 2.06.2013.

## MARIÁN PECKO

realizacje w polskim teatrze

1. Karol Dickens, *Opowieść wigilijna*, Teatr Lalka, Warszawa, prem. 9.12.1995.
2. Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 3.11.1996.
3. Iveta Škripková *Zapomniana historia albo jeden wieczór z panią Wiktorią H.*, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 20.12.1997.

4. Karol Dickens, *Mr Scrooge*, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 22.02.2001.
5. Iveta Škrípková, *Špička královna*, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 18.11.2001.
6. Jan Ośnica, *Piękna i Bestia*, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 25.09.2004.
7. Karol Dickens, *Mr Scrooge*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 12.06.2005.
8. Thomas Bernhard, *Komediant*, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 25.02.2006.
9. Jean Giraudoux, *Ondyna*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 11.02.2007.
10. Hans Christian Andersen, *Królowa Śniegu*, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 22.09.2007.
11. Monika Milewska, *Dzieje sławnego Rodryga*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 3.02.2008.
12. Witold Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 24.05.2009.
13. Jonathan Swift, *Podróże Guliwera*, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 19.09.2010.
14. Julius Meinholm, *Nie płacz, Anno*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki Opole, prem. 5.02.2011.
15. Ulrich Hub, *Na Arce o ósmej*, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 12.03.2011.
16. Josef Čapek, Emilia Hoffmanová *Opowieści o Piesku i Kotce*, Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego, Radom, prem. 12.02.2012.
17. Josef Čapek, Emilia Hoffmanová *Opowieści o Piesku i Kotce*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 8.09.2012.
18. Ernst Theodor, Amadeus Hoffmann *Tajemnicze dziecko*, Teatr Lalka, Warszawa, prem. 24.03.2012.
19. Malina Prześluga, *Światelko*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 10.02.2013.
20. William Shakespeare, *Sen nocy letniej*, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 19.04.2013.
21. *Szanowny Pan Chrabollini i inne dziwadła*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 7.09.2013.

## 6. Zestawienia prac teatralnych czeskich i słowackich scenografów w Polsce

Karol Dickens *Opowieść wigilijna* – spektakle realizowane na Śląsku

Karol Dickens, *Opowieść wigilijna* – spektakle realizowane poza Śląskiem

\* spektakle realizowane na scenach dramatycznych.

### EVA FARKAŠOVÁ

scenografie w polskim teatrze:

1. Karol Dickens, *Opowieść wigilijna*, kostiumy, lalki, maski (dekoracje: Ján Zavarský), reż. Marián Pecko, Teatr Lalka, Warszawa, prem. 9.12.1995.
2. Iveta Škripková *Zapomniana historia*, kostiumy i lalki (dekoracje: Ján Zavarský), reż. Marián Pecko, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 20.12.1997.
3. \* Hans Christian Andersen, *Świniopas*, kostiumy (dekoracje: Ján Zavarský), reż. Krystyna Jakóbczyk, Miejski Teatr Miniatura, Gdańsk, prem. 22.01.2000.
4. Karol Dickens, *Mr Scrooge*, kostiumy i lalki (dekoracje: Ján Zavarský), reż. Marián Pecko, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 22.02.2001.
5. Jerzy Harasymowicz, *O królownie, co spać nie chciała*, kostiumy (z Mikołajem Maleszą), reż. Ewa Sokół-Malesza, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 6.05.2001.
6. Karl J. Erben, Josef Lopour *Jabłoneczka*, scenografia, reż. Piotr Tomaszuk, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 22.09.2001.
7. Jonathan Swift, *Podróże Guliwera*, kostiumy i lalki (dekoracje: Ján Zavarský), reż. Krystyna Jakóbczyk, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 19.10. 2001.
8. Škripková Iveta, *Śpiąca królowna*, kostiumy i lalki (z Pavolem Andraško), reż. Marián Pecko, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 18.11. 2001.
9. \* Carlo Collodi, *Pinokio*, kostiumy i lalki (dekoracje: Ján Zavarský), reż. Krystyna Jakóbczyk, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki, Bydgoszcz, prem. 8.12.2001.
10. \* Jonathan Swift, *Podróże Guliwera* kostiumy i lalki (dekoracje: Ján Zavarský), reż. Krystyna Jakóbczyk, Miejski Teatr Miniatura, Gdańsk, prem. 9.06.2002.
11. Piotr Tomaszuk, *Cyrk Dekameron*, kostiumy (dekoracje: Ján Zavarský), reż. Piotr Tomaszuk, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 12.10.2002.
12. *Faust, Genowefa, Don Juan czyli opowieści wędrownych lalkarzy*, scenografia, reż. Nosálek Petr, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 1.03.2003.



13. Astrid Lindgren, *Bracia Lwie Serce* (scenografia), reż. Krystyna Jakóbczyk, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 15.03.2003.
14. \* Hans Christian Andersen, *Świniopas*, scenografia (dekoracje: Ján Zavarský), reż. Krystyna Jakóbczyk, Teatr Zagłębia Sosnowiec, prem. 24.05.2003.
15. Tankred Dorst, Ursula Ehler *Jak Matolusz poszedł szukać olbrzyma*, kostiumy i lalki (dekoracje: Ján Zavarský), reż. Krystian Kobyłka, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 25.05.2003.
16. Jan Brzechwa, *Pchła Szachrajka*, scenografia, reż. Piotr Tomaszuk, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 1.06.2003.
17. Piotr Tomaszuk, *Cyrk Dekameron*, kostiumy (dekoracje: Ján Zavarský), reż. Piotr Tomaszuk, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 27.09.2003.
18. Philippe Dorin, *Olbrzym*, scenografia, reż. Piotr Tomaszuk, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 15.11.2003.
19. Krystyna Jakóbczyk, *Przypowieść o szczęściu*, scenografia, reż. Krystyna Jakóbczyk, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 30.01. 2004.
20. Philippe Dorin, *Olbrzym* (scenografia), reż. Piotr Tomaszuk, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 13.06.2004.
21. Jan Ośnica, *Piękna i Bestia*, kostiumy (dekoracje: Pavol Andraško), reż. Marián Pecko, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 25.09.2004.
22. Jadwiga Żylińska, *Świniopas*, kostiumy (dekoracje: Ján Zavarský), reż. Krystyna Jakóbczyk, Teatr Baj, Warszawa, prem. 25.09.2004.
23. *Alkasyn i Nikoleta*, reż. Petr Nosálek, scenografia, Wydziały Zamiejscowe PWST Kraków, Wrocław, prem. 3.12.2004.
24. Hanna Januszevska, *Kot w butach*, reż. Petr Nosálek, scenografia, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 27.02.2005.
25. \* Eric Bogosian, *Zwierzenia pornogwiazdy*, scenografia, reż. Piotr Tomaszuk, Towarzystwo Wierszalin Teatr, Supraśl, prem. 6.03.2005.
26. Karol Dickens, *Mr Scrooge*, lalki i kostiumy (dekoracje: Ján Zavarský), reż. Marián Pecko, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 12.06.2005.
27. \* František Hrubín, *Piękna i Bestia*, scenografia, reż. Petr Nosálek, Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza, Gdynia, prem. 26.03.2006.
28. Karel Vostarek, Vaclav Koubek *Paluszek*, scenografia, reż. Jacek Malinowski, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 27.05.2006.
29. Andrzej Szymański, *O królestwie drzew i traw*, scenografia, reż. Petr Nosálek, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 10.06.2006.

30. \* Piotr Tomaszuk, *Bóg Niżyński*, scenografia (dekoracje: Ján Zavarský), reż. Piotr Tomaszuk, Towarzystwo Wierszalin Teatr, Supraśl, prem. 29.09.2006.
31. Hanna Januszewska, *Tygrys Pietrek*, scenografia, reż. Krystian Kobyłka, Teatr Lalki i Aktora, Łomża, prem. 8.10.2006.
32. Joanna Piekarska, wg Bolesława Leśmiana *Cudowna lampa Aladyna*, scenografia, reż. Petr Nosálek, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 29.12.2006.
33. Juliusz Słowacki, *Balladyna*, scenografia, reż. Petr Nosálek, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 11.03.2007.
34. Bolesław Leśmian, *Baśń o pięknej Parysadle*, scenografia, reż. Beata Pejcz, Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław, prem. 1.04.2007.
35. James Matthew Barrie, *Piotruś Pan*, scenografia, reż. Arkadiusz Klucznik, Teatr Lalek Arlekin, Łódź, prem. 2.06.2007.
36. *DRUMS – 4 dance/s*, scenografia, reż. Krystian Kobyłka, Mariola Ordak-Kaczorowska, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 17.06.2007.
37. Hans Christian Andersen, *Królowa Śniegu*, kostiumy, lalki (dekoracje: Pavol Andraško), reż. Marián Pecko, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 22.09.2007.
38. Maciej Wojtyszko, *Księżniczka i ziarnko grochu*, scenografia, reż. Paweł Aigner, Teatr Lalka, Warszawa, prem. 22.09.2007.
39. Jan Brzechwa, *Czerwony Kapturek*, scenografia, reż. Jarosław Antoniuk, Teatr Lalki i Aktora, Łomża, prem. 30.09.2007.
40. Eurypides *Medea*, scenografia, reż. Tomasz Man, Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław, prem. 28.10.2007.
41. Jan Brzechwa, *Czerwony Kapturek*, scenografia, reż. Piotr Tomaszuk, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 3.11.2007.
42. \* Pedro Calderon de la Barca, *Życie jest snem*, kostiumy (dekoracje: Jerzy Gurawski), reż. Rafał Gąsowski, Towarzystwo Wierszalin Teatr, Supraśl, prem. 23.11.2007.
43. Krystyna Jakóbczyk, *Piękna i Bestia*, scenografia, reż. Krystyna Jakóbczyk, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 1.12.2007.
44. \* Maciej Kowalewski, *Czerwony Kapturek. Ostatnie starcie*, kostiumy, lalki, maski (dekoracje: Ján Zavarský), reż. Krzysztof Adamski, Teatr na Woli im. Tadeusza Łomnickiego, Warszawa, prem. 6.12.2007.
45. Monika Milewska, *Dzieje sławnego Rodryga*, scenografia, reż. Marián Pecko, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 3.02.2008.
46. Kornel Makuszyński, *Koziołek Matołek*, scenografia, reż. Władysław Janicki, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 8.03.2008.

47. \* Stanisław Wyspiański, *Kłątwa*, scenografia, reż. Piotr Tomaszuk, Towarzystwo Wierszalin Teatr, Supraśl, prem. 26.04.2008.
48. \* František Hrubín, *Piękna i Bestia*, scenografia, reż. Petr Nosálek, Teatr Nowy, Zabrze, prem. 27.04.2008.
49. \* Jerzy Pilch, *Miasto utrapienia*, scenografia, reż. Tomasz Man, Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza, Gdynia, prem. 23.05.2008.
50. \* Włodzimierz Korcz, *Pinokio, czyli Niezwykłe przygody Pajacyka*, scenografia, reż. Paweł Gabara, Gliwicki Teatr Muzyczny, Gliwice, prem. 31.05.2008.
51. Jan Brzechwa, *Pchła Szachrajka*, scenografia, reż. Pavel Uher, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 2.06.2008.
52. Karl J. Erben, Josef Lopour, *Jabłoneczka*, scenografia, reż. Piotr Tomaszuk, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 14.09.2008.
53. Natalia Usenko, *Przecinek i kropka*, scenografia, reż. Jerzy Jan Połowski, Teatr im. Hansa Christiana Andersena, Lublin, prem. 19.10.2008.
54. \* Peter Weiss, *Marat Sade*, scenografia, reż. Piotr Tomaszuk, Towarzystwo Wierszalin Teatr, Supraśl, prem. 28.11.2008.
55. Marta Guśniowska, *O mniejszych braciszkach Św. Franciszka*, scenografia, reż. Petr Nosálek, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 8.02.2009.
56. Witold Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, kostiumy i lalki (dekoracje: Pavol Andraško), reż. Marián Pecko, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 24.05.2009.
57. Waldemar Bonsels, *Przygody Pszczółki Mai*, scenografia, reż. Jerzy Jan Połowski, Teatr im. Hansa Christiana Andersena, Lublin, prem. 30.05.2009.
58. Hanna Januszewska, *Tygrys Pietrek*, scenografia, reż. Krystian Kobyłka, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 12.09.2009.
59. Stefan Kulhanek, *Skarb babuchy Burczymuchy*, scenografia, reż. Stefan Kulhanek, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 28.11.2009.
60. Marta Guśniowska, *O mniejszych braciszkach Św. Franciszka*, scenografia, reż. Petr Nosálek, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 5.12.2009.
61. Hanna Januszewska, *Tygrys Pietrek*, scenografia, reż. Krystian Kobyłka, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 30.01.2010.
62. Marta Guśniowska, *Tristan i Izolda*, scenografia, reż. Petr Nosálek, Teatr Lalek Baniałuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 26.02.2010.
63. Jan Brzechwa, *Kopciuszek*, scenografia, reż. Jarosław Antoniuk, Teatr Lalki i Aktora, Łomża, prem. 14.03.2010.
64. \* Marta Guśniowska, *Kopciuszek*, scenografia, reż. Petr Nosálek, Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego, Radom, prem. 23.05.2010.

65. \* Piotr Tomaszuk, *Statek błaznów*, scenografia, reż. Piotr Tomaszuk, Towarzystwo Wierszalin Teatr, Supraśl, prem. 18.06.2010.
66. Jonathan Swift, *Podróż Guliwera*, kostiumy i lalki (dekoracje: Pavol Andraško), reż. Marián Pecko, Teatr Lalek Baniałuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 19.09.2010.
67. Natalia Usenko, *Przecinek i kropka*, scenografia, reż. Jerzy Jan Połowski, Teatr Lalki i Aktora, Wałbrzych, prem. 26.10.2010.
68. Julius Meinholm, *Nie płacz, Anno*, kostiumy i lalki (dekoracje: Pavol Andraško), reż. Marián Pecko, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 5.02.2011.
69. \* Hanna Januszevska, *Tygrys Pietrek*, scenografia, reż. Krystian Kobyłka, Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego, Radom, prem. 13.02.2011.
70. Ulrich Hub, *Na Arce o ósmej*, scenografia, reż. Marián Pecko, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 12.03.2011.
71. Marta Guśniewska, *Królewna Śnieżka*, scenografia, reż. Petr Nosálek, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 30.04.2011.
72. Jan Wilkowski, *Tymoteusz wśród ptaków, czyli wiosenna przygoda Tymcia*, scenografia, reż. Arkadiusz Klucznik, Teatr im. Hansa Christiana Andersena, Lublin, prem. 7.05.2011.
73. Lyman Frank Baum, *Czarnoksiężnik z Krainy Oz*, scenografia, reż. Petr Nosálek, Teatr Lalek Baniałuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 18.09.2011.
74. Carlo Collodi, *Pinokio*, scenografia, reż. Jarosław Antoniuk, Teatr Lalki i Aktora, Łomża, prem. 18.09.2011.
75. Jan Wilkowski, *Tymoteusz wśród ptaków*, scenografia, reż. Arkadiusz Klucznik, Teatr Baj, Warszawa, prem. 24.09.2011.
76. \* Marta Guśniewska, *Nieznoska i Kmieć*, scenografia, reż. Petr Nosálek, Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego, Radom, prem. 16.10.2011.
77. Dariusz Czajkowski, *Alicja w Krainie Czarów*, scenografia, reż. Jerzy Jan Połowski, Jarosław Staniek, Miejski Teatr Miniatura, Gdańsk, prem. 30.10.2011.
78. Hans Christian Andersen, *Calineczka*, scenografia i kostiumy (lalki i rekwizyty: Martina Fintorová), reż. Ivan Martinka, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 8.12.2011.
79. \* Josef Čapek, Emilia Hoffmanová, *Opowieści o Piesku i Kotce*, scenografia, reż. Marián Pecko, Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego, Radom, prem. 12.02.2012.
80. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Tajemnicze dziecko*, kostiumy, lalki (dekoracje: Pavol Andraško), reż. Marián Pecko, Teatr Lalka, Warszawa, prem. 24.03.2012.

81. Eric Bass, *Czarne ptaki Białegostoku*, scenografia, reż. Eric Bass, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 14.04.2012.
82. **Josef Čapek, Emilia Hoffmanová, *Opowieści o Piesku i Kotce*, scenografia, reż. Marián Pecko, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 8.09.2012.**
83. Jan Wilkowski, *Tymoteusz i Psiuńcio*, scenografia, reż. Arkadiusz Klucznik, Teatr im. Hansa Christiana Andersena, Lublin, prem. 15.09.2012.
84. Katarína Aulitisová, *Śpiąca królewna, czyli ciernista droga do miłości*, scenografia, reż. Petr Nosálek, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 27.10.2012.
85. **Malina Prześluga, *Światelko*, scenografia, reż. Marián Pecko, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 10.02.2013.**
86. \* Ulrich Hub, *Na Arce o ósmej*, scenografia, reż. Petr Nosálek, Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego, Radom, prem. 14.04.2013.
87. **William Shakespeare, *Sen nocy letniej*, kostiumy, lalki (dekoracje: Pavol Andraško), reż. Marián Pecko, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 19.04.2013.**
88. Marta Guśniewska, *Bazyliśzek*, scenografia, reż. Petr Nosálek, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 2.06.2013.
89. Jan Wilkowski, *Tymoteusz i łobuziaki, czyli wakacyjna przygoda Tymcia*, scenografia, reż. Arkadiusz Klucznik, Teatr im. Hansa Christiana Andersena, Lublin, prem. 22.06.2013.

## PAVEL HUBIČKA

scenografie realizowane w polskich teatrach

1. Ladislav Dvorský, *Bajka o dobrym smoku*, reż. Petr Nosálek, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 28.10.1995.
2. Juliusz Słowacki, *Balladyna*, reż. Petr Nosálek, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 3.03.1996
3. Renata Chudecka, Petr Nosálek, *Śpiąca królewna*, reż. Petr Nosálek, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 28.04.1996.
4. Marta Fox, *Opowieść o miłości, o drzewie i o tobie*, reż. Petr Nosálek, Teatr Lalka, Warszawa, prem. 14.09.1996.
5. Adam Mickiewicz, *Ballady i romanse*, reż. Irena Jun, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 8.06.1997.
6. Rudyard Kipling, *Księga dżungli*, reż. Petr Nosálek, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 22.03.1998.
7. Tankred Dorst, Ursula Ehler, *Amelka, Bóbr i Król na dachu*, reż. Petr Nosálek, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 30.05.1999.

8. Maurice Maeterlinck, *Niebieski ptak*, reż. Andrzej Rozhin, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 29.04.2000.
9. Carlo Collodi, *Pinokio*, reż. Zbigniew Głowacki, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 24.06.2000.
10. Jagna Ślepowrońska, *Mała Syrena*, reż. Petr Nosálek, Teatr Lalka, Warszawa, prem. 2.12.2000.
11. Kristina Vlachova, *Czarownica z Altar*, reż. Petr Nosálek, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 3.06.2001.
12. Carlo Collodi, *Pinokio*, reż. Zbigniew Głowacki, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 3.06.2001.
13. Renata Chudecka, Petr Nosálek, *Śpiąca królewna*, reż. Marek Wit, Teatr Maska, Rzeszów, prem. 9.09.2001.
14. Ursula Le Guin, *Czarnoksiężnik z Archipelagu*, reż. Adolf Weltschek, Teatr Lalki, Maski i Aktora Groteska, Kraków, prem. 3.02.2002.
15. Carlo Collodi, *Pinokio*, reż. Zbigniew Lisowski, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 23.03.2002.
16. Ivo Fisher, *My się wilka nie boimy*, reż. Petr Nosálek, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 7.04.2002.
17. Jan Jílek, *O rudej lisicy i ognistym ptaku*, reż. Petr Nosálek, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 8.09.2002.
18. Tadeusz Słobodzianek, *Jaskółeczka*, reż. Zbigniew Lisowski, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 19.10.2002.
19. Tankred Dorst, Ursula Ehler, *Jak Matołusz poszedł szukać olbrzymia*, reż. Petr Nosálek, Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław, prem. 27.10.2002.
20. \* Jan Drda, *Igraszki z diabłem*, reż. Petr Nosálek, Teatr Nowy, Zabrze, prem. 14.12.2002.
21. Alfred Jarry, *Ubu Król, czyli Polacy*, reż. Zbigniew Lisowski, Akademia Teatralna Warszawa – Wydział Sztuki Lalkarskiej, Białystok, prem. 15.12.2002.
22. \* Eugeniusz Szwarc, *Królowa Śniegu*, reż. Petr Nosálek, Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki, Białystok, prem. 24.05.2003.
23. Pierre Gripari, *O diabełku Widelku*, reż. Petr Nosálek, Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 30.11.2003.
24. Marián Pecko, Zbigniew Lisowski, *Po rozum do głowy*, reż. Zbigniew Lisowski, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 1.02.2004.
25. Charles Perrault / Jakub i Wilhelm Grimm (na podstawie), *Kopciuszek*, reż. Petr Nosálek, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 23.01.2005.
26. Alfred Jarry, *Ubu Król – czyli Polacy*, reż. Zbigniew Lisowski, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 13.05.2005.

27. Maurice Maeterlinck, *Niebieski Ptak*, reż. Andrzej Rozhin, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 14.05.2005.
28. Edmund Wojnarowski, *O smoku Grubeloku*, reż. Petr Nosálek, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 10.09.2005.
29. \* Carl Orff, *Mądra*, reż. Andrzej Rozhin, Opera na Zamku, Szczecin, prem. 24.11.2005.
30. Pál Békés, *Cykor*, reż. Zbigniew Głowacki, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 26.11.2005.
31. Giovanni Boccaccio, *Dekameron*, reż. Petr Nosálek, Teatr Jeleniogórski im. Cypriana Kamila Norwida (Scena Animacji), Jelenia Góra, prem. 10.12.2005.
32. Piotr Tomaszuk, *Podróże Guliwera*, reż. Piotr Tomaszuk, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 17.12.2005.
33. Juliusz Słowacki, *Balladyna*, reż. Petr Nosálek, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 5.02.2006.
34. Ernst Teodor Amadeusz Hoffmann, *Dziadek do orzechów*, reż. Krystyna Jakóbczyk, Henryk Konwiński, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 31.03.2006.
35. \* Thomas Stearns Eliot, *Trzecie Imię Kota*, reż. Paweł Aigner, Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki, Białystok, prem. 20.04.2006.
36. \* Stanisław Dejczer, *Manekin czyli kochanek Hitlera*, reż. Andrzej Rozhin, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego, Katowice, prem. 7.10.2006.
37. Tankred Dorst, Ursula Ehler, *Amelka, Bóbr i Król na dachu*, reż. Petr Nosálek, Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław, prem. 8.10.2006.
38. Tove Jansson (na podstawie), *Potęga teatru, czyli Muminki*, reż. Bogdan Nauka, Teatr Jeleniogórski im. Cypriana Kamila Norwida (Scena Animacji), Jelenia Góra, prem. 8.10.2006.
39. Jan Drda, *Igraszki z diabłem*, reż. Petr Nosálek, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 12.11.2006.
40. Zbigniew Lisowski, *Afrykańska opowieść, czyli Tygrys Pietrek*, reż. Zbigniew Lisowski, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 18.03.2007.
41. Krystyna Jakóbczyk, *O Feliksie, który przyniósł szczęście*, reż. Petr Nosálek, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 20.04.2007.
42. \* Laurence Boswell, *Piękna i Bestia*, reż. Andrzej Rozhin, Teatr im. Aleksandra Fredry, Gniezno, prem. 2.06.2007.
43. Stanisław Lem, *Murdas. Bajka*, reż. Paweł Aigner, Kompania Doomsday, Białystok, prem. 1.09.2007.
44. Franciszek Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, reż. Petr Nosálek, Teatr Jeleniogórski im. Cypriana Kamila Norwida (Scena Animacji), Jelenia Góra, prem. 14.10.2007.



45. \* Karl Zeller, *Ptasznik z Tyrolu*, reż. Andrzej Rozhin, Teatr Muzyczny, Lublin, prem. 27.10.2007.
46. **Eugeniusz Szwarc, *Królowa Śniegu*, reż. Petr Nosálek, Teatr Lalki i Aktora, Wałbrzych, prem. 1.12.2007.**
47. Dario Fo, *Johan Padan odkrywa Amerykę*, reż. Paweł Aigner, Akademia Teatralna Warszawa – Wydział Sztuki Lalkarskiej, Białystok, prem. 3.02.2008.
48. Oscar Wilde, *Syn Gwiazdy*, reż. Petr Nosálek, Teatr Lalek Pleciuga, Szczecin, prem. 23.02.2008.
49. Juliusz Słowacki, *Balladyna*, reż. Andrzej Rozhin, Teatr Lalki i Aktora, Łomża, prem. 15.03.2008.
50. Homer, *Odyseja*, reż. Krystyna Jakóbczyk, Teatr Lalki i Aktora Kubuś, Kielce, prem. 28.03.2008.
51. **Krystyna Jakóbczyk, *Dziki łabędzie*, reż. Krystyna Jakóbczyk, Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana, Będzin, prem. 31.05.2008.**
52. Renata Chudecka, Petr Nosálek, *Śpiąca królewna*, reż. Marek Wit, Teatr Maska, Rzeszów, prem. 14.09.2008.
53. Zbigniew Lisowski, *Tygrys Pietrek, czyli afrykańska opowieść*, reż. Zbigniew Lisowski, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 4.10.2008.
54. **Dariusz Wiktorowicz, *Cyrano*, reż. Dariusz Wiktorowicz, Teatr Zagłębia, Sosnowiec, prem. 7.11.2008.**
55. Marija Łado, *Historia całkiem zwyczajna*, reż. Petr Nosálek, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 10.01.2009.
56. Leszek Kołakowski, *Kto z was chciałby rozweselić pechowego nosorożca*, reż. Zbigniew Lisowski, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 18.01.2009.
57. Jarosław Antoniuk, *Szczęśliwy Książe*, reż. Jarosław Antoniuk, Teatr Lalki i Aktora, Łomża, prem. 22.09.2009.
58. Marta Guśniewska, *Baśń o Rycerzu bez Konia*, reż. Artur Dwulit, Teatr Maska, Rzeszów, prem. 28.02.2009.
59. Eugeniusz Szwarc, *Najzwyklejszy cud*, reż. Wojciech Kобрzyński, Teatr Lalek Arlekin, Łódź, prem. 14.03.2009.
60. Robert Jarosz, *Bez podłogi*, reż. Robert Jarosz, Kompania Doomsday, Białystok, prem. 19.03.2009.
61. \* Aleksander Fredro, *Zemsta*, reż. Andrzej Rozhin, Teatr im. Juliusza Osterwy Gorzów Wielkopolski, prem. 27.03.2009.
62. Jaroslav Hašek, *Szwejk*, reż. Petr Nosálek, Białostocki Teatr Lalek Białystok, prem. 28.03.2009.
63. **Ulrich Hub, *Jak pingwiny arką popłynęły*, reż. Petr Nosálek, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 23.05.2009.**



64. *De Regeneratione. Powtórne narodziny*, reż. Petr Nosálek, Zdrojowy Teatr Animacji, Jelenia Góra, prem. 5.09.2009.
65. Marta Guśniowska, *Baśń o grającym imbryku*, reż. Petr Nosálek, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 13.09.2009.
66. \* Tankred Dorst, Ursula Ehler, *Amelka, Bóbr i Król na dachu*, reż. Petr Nosálek, Teatr Nowy, Zabrze, prem. 7.11.2009.
67. Tadeusz Słobodzianek, *Jaskółeczka*, reż. Zbigniew Lisowski, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 21.11.2009.
68. Carlo Collodi, *Pinokio*, reż. Zbigniew Głowacki, Teatr Maska, Rzeszów, prem. 27.02.2010.
69. Ulrich Hub, *Na Arce o ósmej*, reż. Paweł Aigner, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 7.03.2010.
70. Robert Jarosz, *Dudi bez piórka*, reż. Robert Jarosz, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 20.06.2010.
71. Marta Guśniowska, *Pod-Grzybek*, reż. Petr Nosálek, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 25.09.2010.
72. Zbigniew Lisowski, *Jaś i Małgosia*, reż. Zbigniew Lisowski, Teatr im. Hansa Christiana Andersena, Lublin, prem. 16.10.2010.
73. Krystyna Jakóbczyk, *Dzikie łabędzie*, reż. Krystyna Jakóbczyk, Miejski Teatr Miniatura, Gdańsk, prem. 5.12.2010.
74. Roland Topor, *Księżniczka Angina*, reż. Paweł Aigner, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 5.02.2011.
75. \* Wolfgang Amadeusz Mozart, *Wesele Figara*, reż. Paweł Aigner, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina Wydział Instrumentalno-Pedagogiczny, Białystok, prem. 7.05.2011.
76. Tankred Dorst, *Król Zofius i Cudowna Kura*, reż. Petr Nosálek, Teatr Lalek Pleciuga, Szczecin, prem. 28.05.2011.
77. William Shakespeare, *Makbet*, reż. Zbigniew Lisowski, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 17.09.2011.
78. Krystyna Jakóbczyk, *Falszywa księżniczka*, reż. Krystyna Jakóbczyk, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 8.10.2011.
79. Marta Guśniowska, *O wampirze W.*, reż. Petr Nosálek, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 5.02.2012.
80. Michał Walczak, *Janosik. Naprawdę prawdziwa historia*, Jacek Malinowski, Teatr Maska, Rzeszów, prem. 31.03.2012.
81. Hans Christian Andersen, *Brzydkie kaczątko*, reż. Krystian Kobyłka, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 21.04.2012.
82. Joanna Kulmowa, *Niewielki, nie mały król*, reż. Bogdan Nauka, Teatr Lalek Arlekin, Łódź, prem. 26.05.2012.

83. Zbigniew Lisowski, *Wilk u bram*, reż. Zbigniew Lisowski, Teatr im. Hansa Christiana Andersena, Lublin, prem. 9.06.2012.
84. Kenneth Grahame, *Ropuszy dwór*, reż. Petr Nosálek, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 2.09.2012.
85. Ulrich Hub, *Na Arce o ósmej*, reż. Petr Nosálek, Teatr Lalki i Aktora Kubus, Kielce, prem. 13.09.2012.
86. Robert Jarosz, *W brzuchu wilka*, reż. Dariusz Wiktorowicz, Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana, Będzin, prem. 21.09.2012.
87. Krystyna Jakóbczyk, *Rozalinda*, reż. Krystyna Jakóbczyk, Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana, Będzin, prem. 20.10.2012.
88. Zbigniew Poprawski, *Bal u Króla Lula*, reż. Jacek Malinowski, Teatr Lalek Baniałuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 25.11.2012.
89. Carlo Goldoni, *Awantura w Chioggi*, reż. Paweł Aigner, Akademia Teatralna Warszawa – Wydział Sztuki Lalkarskiej, Białystok, prem. 30.11.2012.
90. Brian Patten, *Słoń i kwiat*, reż. Robert Jarosz, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 30.12.2012.

## JAN POLÍVKA

scenografie w polskich teatrach

1. *Masakra*, reż. Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský, Wydziały Zamiejscowe PWST Kraków, Wrocław, prem. 6.12.2003.
2. Jakub i Wilhelm Grimm, *Śpiąca królewna*, reż. Konrad Dworakowski, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 16.10.2004.
3. \* Michał Bajer, *Verklärte Nacht*, reż. Paweł Miśkiewicz, Teatr Polski, Wrocław, prem. 1.04.2005.
4. Pierre Gripari, *Aksamitka, córka diabła*, reż. Radosław Chabowski, Teatr im. Hansa Christiana Andersena, Lublin, prem. 5.06.2005.
5. *Jak Liczyrzepa ze Skarbnikiem* widowisko plenerowe, reż. Włodzimierz Butrym, Małgorzata Dwornik, Teatr Lalki i Aktora, Wałbrzych, prem. 5.06.2005.
6. \* William Shakespeare (na podstawie), *Sen Podszewki*, reż. Robert Czechowski, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego, Koszalin, prem. 14.10.2005.
7. \* Witold Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, reż. Artur Tyszkiewicz, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego, Wałbrzych, prem. 18.11.2005.
8. \* Ingrid Lausund, *Hysterikon*, reż. Piotr Kruszczyński, Teatr Polski, Poznań, prem. 21.01.2006.

9. **Jerzy Bielunas, *Trzy świnki*, reż. Jerzy Bielunas, Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław, prem. 22.01.2006.**
10. Jan Karafiat, *Świetliki*, reż. Robert Drobnich, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 19.02.2006.
11. \* Matei Visniec, *Historia komunizmu*, reż. Józef Czajlik, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, Kalisz, prem. 26.03.2006.
12. **Marta Guśniowska, *Baśń o Rycerzu bez konia*, reż. Mariola Ordak-Kaczorowska, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, 7.05.2006.**
13. \* Gabriela Zapolska (na podstawie), *Moralność*, reż. Ula Kijak, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, Kalisz, prem. 18.06.2006.
14. \* Sławomir Mrożek, *Krawiec*, reż. Artur Tyszkiewicz, Teatr Polski, Poznań, prem. 5.11.2006.
15. \* Eric-Emmanuel Schmitt, *Libertyn*, reż. Robert Czechowski, Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, Kalisz, prem. 3.12.2006.
16. \* Petr Zelenka, *Teremin*, reż. Artur Tyszkiewicz, Teatr Współczesny, Warszawa, prem. 28.04.2007.
17. \* Antoni Czechow, *Mewa*, reż. Paweł Szkotak, Teatr Polski, Poznań, prem. 25.05.2007.
18. **Bogumiła Rzymska, *Szklana góra*, reż. Mariola Ordak-Kaczorowska, Teatr Lalki i Aktora, Wałbrzych, prem. 8.09.2007.**
19. \* Jean Genet, *Balkon*, reż. Artur Tyszkiewicz, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego, Wałbrzych, prem. 29.09.2007.
20. \* Witold Gombrowicz, *Ferdynand*, reż. Artur Tyszkiewicz, Teatr Polski, Poznań, prem. 30.12.2007.
21. \* Friedrich Dürrenmatt, *Wizyta starszej pani*, reż. Robert Czechowski, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, prem. 29.03.2008.
22. **Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wariat i zakonnica*, reż. Mariola Ordak-Świątkiewicz, Teatr Lalki i Aktora, Wałbrzych, prem. 27.09.2008.**
23. \* *W amfiteatrze Dionizosa*, reż. zespół, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, prem. 29.11.2008.
24. **Ludwik Jerzy Kern, *Ferdynand Wspaniały*, reż. Lucyna Sypniewska, Teatr Lalek Baniałuka im. Jerzego Zitzmana, Bielsko-Biała, prem. 30.11.2008.**
25. \* Jakub i Wilhelm Grimm, *Koci koci łapci*, reż. Marek Sitarski, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, prem. 8.02.2009.
26. \* Krystian Lupa, *Persona. Tryptyk/Marilyn*, reż. Krystian Lupa, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka, Warszawa, prem. 18.04.2009.
27. \* William Shakespeare, *Opowieść zimowa*, reż. Jarosław Kilian, Teatr Polski, Warszawa, prem. 14.05.2009.

28. Milan Kundera, *Kubuś i jego pan. Hołd w trzech aktach dla Denisa Diderota*, reż. Paweł Aigner, Teatr Lalek Pleciuga, Szczecin, prem. 29.05.2009.
29. \* Magdalena Frydrych Gregorová, *Teraz na zawsze*, reż. SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský), Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, prem. 31.05.2009.
30. \* David Drábek, *Pływanie synchroniczne*, reż. Mazúch Braňo, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, prem. 13.11.2009.
31. Liliana Bardijewska, *Zielony Wędrowiec*, reż. Ula Kijak, Teatr Lalka, Warszawa, prem. 20.11.2009.
32. \* Rudyard Kipling, *Księga dżungli*, reż. Jerzy Bielunas, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, prem. 17.01.2010.
33. \* Francis Veber, *Kolacja dla głupca*, reż. Paweł Aigner, Teatr Powszechny, Łódź, prem. 27.02.2010.
34. \* Jakub i Wilhelm Grimm, *Trzy świnki i wilk*, reż. Jerzy Bielunas, Teatr Kamienica, Warszawa, prem. 13.03.2010.
35. \* William Shakespeare, *Wieczór Trzech Króli*, reż. Cezary Morawski, Akademia Teatralna, Warszawa, prem. 15.03.2010.
36. \* Antoni Czechow, *Trzy siostry*, reż. Piotr Ratajczak, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, prem. 27.03.2010.
37. \* *Trop: dance as art* (spektakl baletowy/taneczny), reż. Iwona Pasińska, Movements Factory, Poznań, prem. 19.04.2010.
38. Lewis Carroll, *Alicja w krainie czarów*, reż. Mariola Ordak-Świątkiewicz, Teatr Lalki i Aktora, Wałbrzych, prem. 24.04.2010.
39. \* Ernest Bryll, *Przygody rozbójnika Rumcajsa*, reż. Kazimierz Mazur, Teatr im. Cypriana Kamila Norwida, Jelenia Góra, prem. 24.04.2010.
40. \* Sergiusz Prokofiew, *Piotruś i wilki*, reż. Iwona Pasińska, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki, Poznań, prem. 1.06.2010.
41. Carlo Gozzi, *Król Jeleń*, reż. Paweł Aigner, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 2.10.2010.
42. \* *Spiegel im Spiegel. Lustro w lustrze*, reż. SKUTR, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, prem. 15.10.2010.
43. \* Arturs Maskats, *Niebezpieczne związki*, reż. Krzysztof Pastor, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki, Poznań, prem. 22.10.2010.
44. \* *Stazione Termini*, reż. Marek Oleksy, Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego, Wrocław, prem. 22.10.2010.
45. Juliusz Słowacki, *Balladyna*, reż. Mariola Ołdak-Świątkiewicz, Teatr Lalki i Aktora, Wałbrzych, prem. 5.11.2010.
46. \* Przemysław Grzesiński, *Po prostu Leon po prostu*, reż. Robert Czechowski, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, prem. 3.04.2011.

47. \* Juan Mayorga, *Himmelweg. Droga do nieba*, reż. Katarzyna Kalwat, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków, prem. 8.05.2011.
48. **Ludwik Jerzy Kern, *Ferdynand Wspaniały*, reż. Lucyna Sypniewska, Teatr Lalki i Aktora, Wałbrzych, prem. 24.09.2011.**
49. \* Lucius Annaeus Seneca, *Medea*, reż. Braño Mazúch, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, prem. 12.11.2011.
50. Malina Prześluga, *Najmniejszy bal świata*, reż. Paweł Aigner, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 5.02.2012.
51. \* Robert Dorosławski, *Trzy świnki*, reż. Małgorzata Kazińska, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, prem. 2.06.2012.
52. \* Molière, *Chory z urojenia*, reż. Paweł Aigner, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, prem. 7.09.2012.
53. ***Le Filo Fable*, reż. Joanna Gerigk, Teatr Lalki i Aktora, Wałbrzych, prem. 29.09.2012.**
54. \* **Lech Mackiewicz, *Miłobójcy, czyli koniec świata w Zabrze*, reż. Lech Mackiewicz, Teatr Nowy, Zabrze, prem. 6.10.2012.**
55. Ula Kijak, *Pieśń o cieniu*, reż. Ula Kijak, Białostocki Teatr Lalek, Białystok, prem. 10.11.2012.
56. William Shakespeare, *Sen nocy letniej*, reż. Robert Czechowski, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, prem. 23.02.2013.
57. \* Ulrich Hub, *Na Arce o ósmej*, reż. Agnieszka Mielcarek, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, prem. 23.03.2013.
58. \* Timothy Daly, *Kafka tańczy*, reż. Lech Mackiewicz, Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich, Warszawa, prem. 26.04.2013.
59. **Jonathan Swift, *Guliwer w Krainie Olbrzymów*, reż. Braño Mazúch, Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław, prem. 8.06.2013.**
60. \* **Antoni Czechow, *Zaćmienie*, reż. Igor Gorzkowski, Teatr Zagłębia, Sosnowiec, prem. 14.06.2013.**
61. \* Terry Johnson, *Absolwent*, reż. Jakub Krofta, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, Warszawa, prem. 6.07.2013.
62. **Marta Guśniewska, *Królestwo Koralewej Rafy*, reż. Mariola Ordak-Świątkiewicz, Teatr Lalki i Aktora, Wałbrzych, prem. 17.09.2013.**
63. **Fernando Pessoa, *Pessoa*, spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Lalkarskiego reż. Branislav Mazuch, (kostiumy: Jitka Pospisilova), prem. 4.12.2014.**

**MAREK ZÁKOSTELECKÝ**

scenografie i reżyserie w polskim teatrze

1. Alexandru Popescu, *Sklep z zabawkami*, reż. Łukasz Kos, Teatr Lalka, Warszawa, prem. 24.04.2005.
2. Josef Kainar, *Złotowłosa*, reż. Jakub Krofta, Teatr Lalka, Warszawa, prem. 29.04.2006.
3. Julian Tuwim, *Stoi na stacji lokomotywa*, reż. Piotr Tomaszuk, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 21.10.2006.
4. Hana Mlynářová, Marek Zákostelecký, *Kino Palace*, scen. i reż. Marek Zákostelecký Teatr Lalka, Warszawa, prem. 17.05.2008.
5. Carlo Collodi, *Pinokio*, reż. Konrad Dworakowski, Teatr Lalki i Aktora Pinochio, Łódź, prem. 17.10.2009.
6. Jakub Krofta, Marek Zákostelecký, *Wszystko lata, co ma skrzydła*, reż. Jakub Krofta, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 7.11.2009.
7. Marek Zákostelecký, *Planeta Football*, scen. i reż. Marek Zákostelecký, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 11.12.2010.
8. *Liliputy i Olbrzymy i... Guliwer – teatr o teatrze*, scen. i reż. Marek Zákostelecký, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa, prem. 1.12.2012.
9. **Marta Guśniowska, *Wąż*, scen. i reż. Marek Zákostelecký, Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław, prem. 1.06.2013.**

## 7. Inszenizacje Petra Nosálka z muzyką Pavla Helebranda

1. Petr Nosálek, *Pojďme si hrát na cirkus*, Divadlo hudby, Ostrava, prem. 1989.
2. Karel Čapek, *Ptačí pohádka*, Divadlo loutek, Ostrava, prem. 1990.
3. Božena Němcová, Jan Jílek, *O slunečníku, měsíčníku a větrníku*, Divadlo loutek, Ostrava, prem. 28.09.1990.
4. *Půjdem spolu do Betléma*, Divadlo loutek, Ostrava, prem. 30.11.1990.
5. Karel Čapek, *Z devatera pohádek – pohádka psí*, Divadlo loutek, Ostrava, prem. 15.11.1991.
6. Tankred Dorst, *Aucassin a Nicoletta*, Státní divadlo, Ostrava, prem. 25.01.1992.
7. Petr Nosálek, *Ježíš Kristus – Legenda o synu člověka*, Divadlo loutek, Ostrava, prem. 16.04.1992.
8. K.J. Erben, Petr Nosálek, *Kytice*, Divadlo loutek, Ostrava, prem. 16.10.1992, wznovienie: 2000.
9. Marie Tümová i Jan Kámal, *Sněhurka a sedm trpaslíků*, Divadlo Radost, Brno, prem. 11.12.1992.
10. Petr Nosálek, *Oberon et Huon aux Bordeaux / Oberon a Huon z Bordeaux*, Divadlo loutek, Ostrava i miasto Joinville, prem. francuska: 8.06.1993 / prem. czeska 22.10.1993.
11. Pierre Gripari, *Bajka o księciu Pipo, o koniu Pipo i o księżniczce Popi*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 3.10.1993.
12. Petr Nosálek, *Jezuliatko*, Bábkové divadlo, Košice (Słowacja), prem. 3.12.1993.
13. Carlo Gozzi, *Turandot*, Moravské divadlo, Olomuniec, prem. 15.01.1994.
14. Jan Kámal i Marie Tümová, *Sněhurka a sedm trpaslíků*, Divadlo loutek, Ostrava, prem. 11.03.1994.
15. Carlo Collodi, *Pinokio*, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum, Katowice, prem. 14.05.1994, wznovienie: 29.08.2003 i 27.01.2013.
16. Josef Kainar, *Zlatovláska*, Divadlo loutek, Ostrava, prem. 2.12.1994.
17. Petr Nosálek, *Arlekin i Kolombina*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 26.02.1995.
18. Ladislav Dvorský, *Bajka o dobrym smoku*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 28.10.1995.
19. Jan Werich, *Až opadají listy z dubu*, Divadlo Alfa, Pilzno, prem. 8.12.1995.
20. Juliusz Słowacki, *Balladyna*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 3.03.1996, wznovienie: 5.02.2006.
21. Petr Nosálek, *Misterium drogi św. Wojciecha / Mystérium cesty sv. Vojtěcha* (czesko-polski projekt teatralny), Divadlo loutek, Ostrava i Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki w Opolu, polska prem. 8.09.1996 /czeska prem. 20.09.1996.

22. Petr Nosálek, *Opowieść o miłości, o drzewie i o tobie*, Teatr Lalka, Warszawa, prem. 14.09.1996.
23. William Shakespeare, *Sen noci svatojánské*, Moravské divadlo, Olomuniec, prem. 13.12.1996.
24. Tomáš Pěkný, *Malá čarodejnica*, Bábkové divadlo na rázcetstí, Banská Bystrica (Słowacja), prem. 27.03.1997.
25. Petr Nosálek, *Pan Twardowski*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 28.09.1997.
26. Jan Jílek, *Pták ohnivák i liška ryška*, Divadlo Alfa, Pilzno, prem. 15.12.1997 oraz Slezské divadlo, Opava, prem. 9.09.2001.
27. Rudyard Kipling, J.V. Dvořák, *Księga dżungli*, Teatr Baj Pomorski, Toruń, prem. 22.03.1998.
28. Charles Dickens, Iva Peřinová, *Čarovná Rybí Kostička*, Naivní divadlo, Liberec, prem. 4.1998.
29. Alina i Jerzy Afanasjew, *Czarodziejski młyn*, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ate-neum, Katowice, prem. 10.09.1998 oraz Teatr Jeleniogórski im. Cypriana Kamila Norwida (Scena Animacji), Jelenia Góra, prem. 28.09.2003.
30. Hans Christian Andersen, *Sněhová královna*, Divadlo loutek, Ostrava, prem. 20.11.1998.
31. Petr Nosálek, *Harlekýn a Kolombína*, Divadlo Alfa, Pilzno, prem. 2.1999.
32. Alexander Dumas, Petr Nosálek, *Trzej muszkietierowie*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 20.02.2000.
33. Ladislav Dvorský, *Poklad Baby Mračenice*, Divadlo loutek, Ostrava, prem. 12.2000.
34. Piotr Tomaszuk, *Doktor Felix aneb Smrt kmotřička*, Divadlo Alfa, Pilzno, prem. 16.02.2001.
35. William Shakespeare, *Sen noci svatojánské*, Divadlo loutek, Ostrava, prem. 26.10.2001.
36. Stanisław Grochowiak, *Piękna i Bestia*, Teatr Guliwer, Warszawa, prem. 1.12.2001.
37. Jan Jílek, *O rudej lisicy i ognistym ptaku*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Aloj-zego Smolki, Opole, prem. 8.09.2002.
38. Jan Drda, *Igraszki z diabłem*, Teatr Nowy Zabrze, prem. 14.12.2002.
39. Petr Nosálek, *Faust, Genowefa, Don Juan czyli opowieści wędrownych lalkarzy*, Teatr Guliwer, Warszawa, prem. 2.03.2003.
40. Josef Kainar, *Zlatovláská*, Slezské divadlo, Opava, prem. 14.09.2003.
41. Pierre Gripari, *O diabełku Widelku*, Teatr Baniałuka, Bielsko-Biała, prem. 30.11.2003.
42. Božena Němcová, Jan Jílek, *O slunečniku, měsíčníku a větrníku*, Moravské di-vadlo, Olomuniec, prem. 4.09.2004.



43. Andrzej Szymański, Petr Nosálek, *Kopciuszek*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 23.01.2005.
44. Edmund Wojnarowski, *O smoku Grubeloku*, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ate-neum, Katowice, prem. 10.09.2005.
45. Giovanni Boccaccio, *Dekameron*, Zdrojowy Teatr Animacji, Jelenia Góra, prem. 15.01.2006.
46. Andrzej Szymański, Petr Nosálek, *O królestwie drzew i traw*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole, prem. 11.06.2006.
47. Jan Drda, *Igraszki z diablem*, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 12.11.2006.
48. Francois Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, Zdrojowy Teatr Animacji, Jelenia Góra, prem. 14.10.2007.
49. Oscar Wilde, *Syn gwiazdy*, Teatr Lalek Pleciuga, Szczecin, prem. 23.02.2008.
50. Maria Lado, *Historia całkiem zwyczajna*, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 10.01.2009.
51. Adam Mickiewicz, *Ballady i romanse*, niezależna produkcja aktorska, Opole, prem. 2009.
52. Petr Nosálek, *De Regeneratione*, Zdrojowy Teatr Animacji, Jelenia Góra, prem. 5.09.2009.
53. Ulrich Hub, *Tučňáci na arše*, Divadlo loutek, Ostrava, prem. 25.03.2011.
54. K.J. Erben, *Kytice*, Divadlo Radost, Brno, prem. 14.04.2012.
55. Katarína Aulitisová, *Śpiąca królewna*, Olsztyński Teatr Lalek, Olsztyn, prem. 27.10.2012.



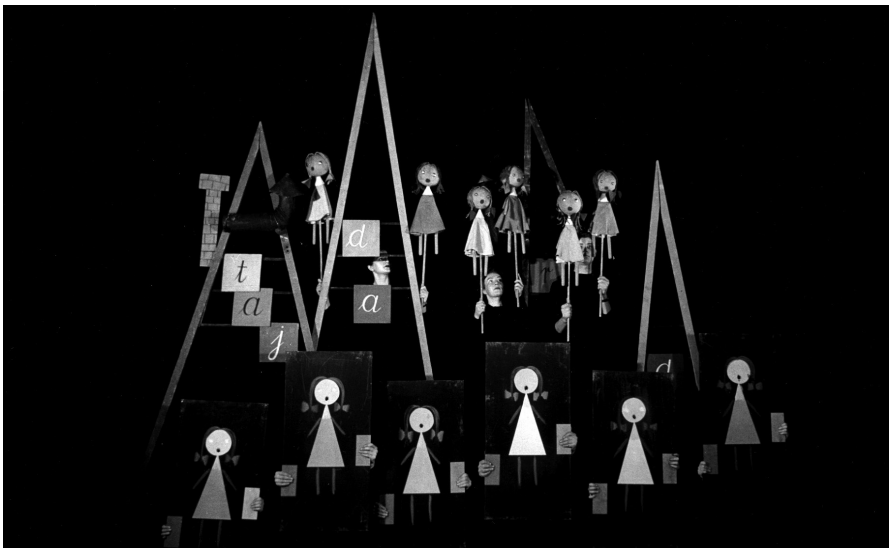
Strona tytułowa 9 numeru „Teatru Lalek” z lutego 1960 r.; na zdjęciu uwieczniono powitanie zespołu Teatru Lalka z Warszawy na VIII Festiwalu Amatorskich Teatrów Lalek w Chrudim (Czechosłowacja) w 1959 roku; kwiaty przyjmuje Jan Wilkowski, za nim stoi Henryk Jurkowski, w drugim rzędzie od lewej stoją: Czesława Sadurzanka z Adamem Kilianem, poniżej aktorka Eleonora Staniecka oraz dyrektor Teatru Lalka – Stanisława Bojar, a pomiędzy nimi kompozytor Jerzy Dobrzański.



*Przygody Wiercipięty* wg J. Pehra, reż. i scen. Jan Dorman, muz. Franciszek Wilkoszewski i Adam Świerzyński, TDZ w Będzinie, prem. 1.02. 1961 r. (materiały z Archiwum Jana Dormana w Będzinie).



*Bałwan chwat idzie w świat*, reż. i muz. Jan Dorman, scen. Zygmunt Łopuszyński, prem. 22.02.1948 w Domu Górnika w Sosnowcu (materiał z Archiwum Jana Dormana w Będzinie).



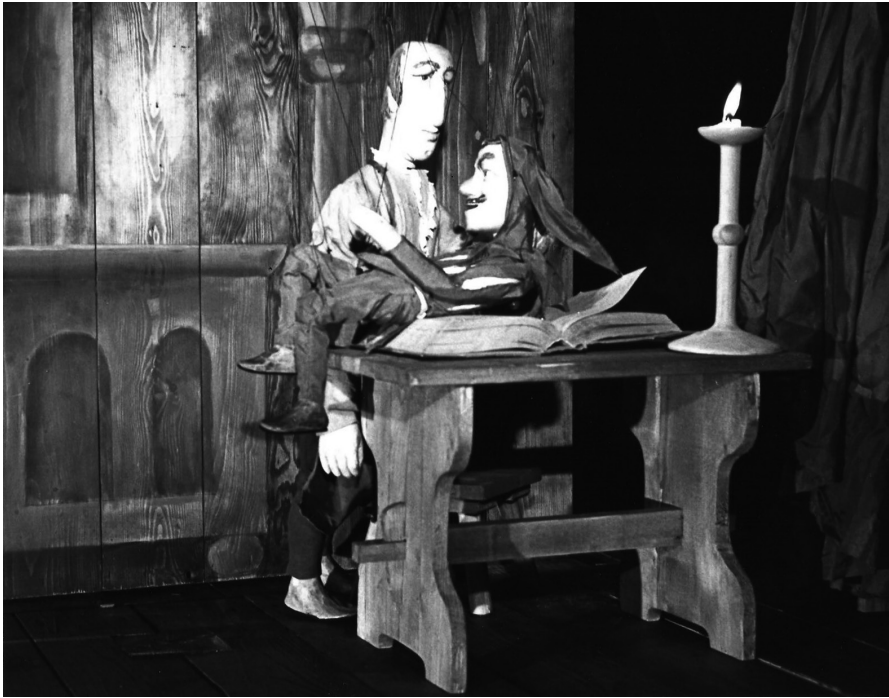
*Krawiec Niteczka*, reż. Jan Dorman, scen. Jan Dorman i Tadeusz Grabowski, muz. Jerzy Harald, prem. 30.06.1958, Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie (materiały z Archiwum Jana Dormana w Będzinie).



Inscenizacja sztuki *Koziołek Matołek* zrealizowana przez Jana Dormana w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie, prem. 29.V.1962 (materiały z Archiwum Jana Dormana w Będzinie).



Vaclav Čtvrtek, Saša Lichý, *O Rumcajsie rozbójniku*, reż. Miroslav Vildman, współpraca: Eugeniusz Jachym, scen. Radek Pilař (lalki), Ewa Pietrzyk (dekoracje), muz. Miloš Pospisil, Teatr Lalek Białka w Bielsku-Białej, prem. 4.11.1990.

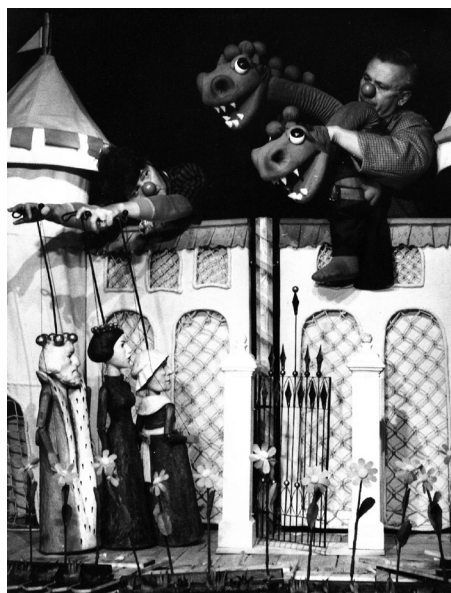


*Johannes doktor Faust* wg motywów  
czeskich opracował i wyreżyserował:  
Matěj Kopecký, scenografia: Jaroslav  
Doležal; Teatr Lalki i Aktora  
w Wałbrzychu, prem. 26.09.1980  
(foto. A. Ślusarczyk).





Milada Mášatová *Trzy bajki o smoku*,  
 rež. Matěj Kopecký, scen. J. Doležal,  
 muz. K. Cón, Teatr Lalki i Aktora  
 w Wałbrzychu, prem. 17.09.1987  
 (foto. Alojzy Ziółkowski).





Lalki rodziny Anderle prezentowane na wystawie zrealizowanej w ramach XXIII Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej w 2008 roku (foto. A. Morcinek).



*Najmniejszy cyrk świata*, teatr rodzinny Antona Anderle z Bańskiej Bystrzycy na Słowacji (foto. A. Morcinek, z archiwum TL Banialuka im. J. Zitzmana w Bielsku-Białej).



*Trzej muszkietierowie, powyżej: scena zbiorowa; poniżej: pacynkowe postaci Atosa, Portosa, Aramis i d'Artagnana; reż. J. Dvořák, scen. Ivan Nesveda, muz. Michal Vaniš; Divadlo Alfa z Pilzna; prezentacja na XXIII Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej w 2008 r. (foto. A. Morcinek).*





*The Beatles*, rež. Josef Krofta, scen. Irena Marečková, opr. muz. Jiří Vyšehliď, Východočeské loutkové divadlo Drak z Hradec Králové; prezentacja na MFTL w Bielsku-Białej w 1992 (foto. J. Ptaček, materiał z archiwum MFTL w Bielsku-Białej).



*Don Kichot*, rež. Josef Krofta, scen. Petr Matásek, muz. Jiří Vyšehliď; Východočeské loutkové divadlo Drak, Hradec Králové; prezentacja na MFTL w Bielsku-Białej w 1996 (foto. B. Ziarko, materiał z archiwum MFTL w Bielsku-Białej).



*Sen nocy letniej*, adapt. Josef Krofta i Miroslav Klima, reż. Josef Krofta, scen. Dalibor Bača, kostiumy: Jana Bačova Kroftová, muz. Zbigniew Karnecki, Wrocławski Teatr Lalek, prem. 21.12.2003 (materiały z archiwum WTL).



*Pinokio*, reż. Josef Krofta, scen. Petr Matásek, muz. Jiří Vyšehrad, Východočeské loutkové divadlo Drak z Hradec Králové; prezentacja na MFTL w Bielsku-Białej w 1992 (foto. J. Ptaček, materiał z archiwum MFTL w Bielsku-Białej).



Karel Brožek na próbie spektaklu *Joanna d'Arc*, scen. Joanna Braun, muz. Karel Brožek, Jakub Fedan, Bartłomiej Koreluj, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum w Katowicach, prem. 8.10.2010 (foto. T. Zakrzewski).





*Jama*, reż. i adapt. Karel Brožek,  
scen. Zbigniew Mędrala,  
przygotowanie muz. Petr Litvik,  
Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum  
w Katowicach, prem. 3.10.2008  
(foto. T. Zakrzewski).



*O smoku Grubeloku*, reż. Petr Nosálek, scen. Pavel Hubička, muz. Pavel Helebrand,  
 Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum w Katowicach, prem. 10.10.2013  
 (foto. T. Zakrzewski).



*Mr. Scrooge*, adapt. Iveta Škripková, rež. Marián Pecko, scen. Eva Farkašová, Jan Zavorský, muz. Robert Mankovecký, Teatr Lalek Banialuka w Bielsku-Białej, prem. 22.02.2001 (foto. T. Wójcik).





*Piękna i Bestia*, reż. Marian Pecko, kostiumy i lalki: Eva Farkašová, dekoracje: Pavol Andraško, muz. Robert Mankovecký, Teatr Lalek Banialuka w Bielsku-Białej, prem. 25.09.2004 (foto. T. Sylwestrzak).



*Królowa Śniegu*, adapt. Iveta Škripková rež. Marián Pecko, kostiumy: Eva Farkašová, dekoracje: Pavol Andraško, muz. Robert Mankovecký, Teatr Lalek Baniałuka w Bielsku-Białej, prem. 22.09.2007 (foto. A. Morcinek).





*Podróże Guliwera*, adapt. Iveta Horváthová, rež. Marián Pecko, lalki, kostiumy: Eva Farkašová, dekoracje: Pavol Andraško, muz. Róbert Mankovecký, Teatr Lalek Banialuka w Bielsku-Białej, prem. 19.09.2010 (foto. D. Dudziak).



*Dzieje sławnego Rodryga,*  
reż. Marián Pecko, scen. Eva Farkašová,  
muz. Robert Mankovecký,  
Opolski Teatr Lalki i Aktora  
im. A. Smolki, prem. 3.02.2008  
(materiały z archiwum OTLiA).





*Iwona, księżniczka Burgunda*, reż. Marián Pecko, lalki i kostiumy: Eva Farkašová, dekoracje: Pavol Andraško, muz. Robert Mankovecký, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. A. Smolki, prem. 24.05.2009 (materiały z archiwum OTLiA).



*Ondyna*, reż. Marián Pecko, lalki i kostiumy: Eva Farkašová, scen. Pavol Andraško, muz. Robert Mankovecký, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. A. Smolki, prem. 11.02.2007 (materiały z archiwum OTLiA).



*Drums-4 dance(s)*, scenariusz: Krystian Kobyłka, Mariola Ordak-Kaczorowska, Łukasz Schmidt, reż. Krystian Kobyłka, scen. Eva Farkašová, muz. PERKURSORS, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. A. Smolki, prem. 17.06.2007 (materiały z archiwum OTLiA).





*Baśń o pięknej Parysadzcie*, adapt. i reż. Beata Pejcz, scen. Evá Farkašová, muz. Piotr Nazaruk, choreogr. Bożena Klimczak, Wrocławski Teatr Lalek, prem. 1.04.2007 (foto. M. Grotowski).



Zespół teatru Lalek Banialuka w Bielsku-Białej po premierze przedstawienia *Mała Syrenka* 24.02.2013; w środku Petr Nosálek, 8 z lewej Pavel Hubička (foto. A Morcinek).



*Dekameron*, insc. i reż. Petr Nosálek, scen. Pavel Hubička, muz. Pavel Helebrand, Zdrojowy Teatr Animacji w Jeleniej Górze, prem. 10.12.2005 (materiały z archiwum Zdrojowego Teatru Animacji).



*Amelka, Bóbr i Król na dachu*, przekł. Jacek St. Buras, reż. Petr Nosálek, scen. Pavel Hubička, muz. Krzysztof Dzierma, Wrocławski Teatr Lalek, prem. 8.10.2006 (foto. M. Grotowski).





*Jak Matolusz poszedł szukać Olbrzyma,*  
 reż. Petr Nosálek, scen. Pavel Hubička,  
 muz. Krzysztof Dzierma, Wrocławski  
 Teatr Lalek, prem. 27.10.2002  
 (foto. M. Grotowski).







*DE REGENERATIONE. Powtórne narodziny*, scen. i reż. Petr Nosálek, muz. Pavel Helebrand, scen. Pavel Hubička, Tomáš Volkmer, Zdrojowy Teatr Animacji w Jeleniej Górze, prem. 5.09.2009 (materiały z archiwum Zdrojowego Teatru Animacji).



*Jak pingwiny arką popłynęły*, reż. Petr Nosálek, scen. Pavel Hubička, muz. Krzysztof Dzierma, Śląski Teatr Lalki i Aktora Ateneum w Katowicach, prem. 03.05.2009 (foto. T. Zakrzewski).



*O diabelku Widelku*, przekł. Barbara Grzegorzewska, adept. Lech Chojnacki, reż. Petr Nosálek, scen. Pavel Hubička, muz. Pavel Helebrand, Teatr Lalek Białucha w Bielsku-Białej, prem. 30.11.2003 (foto. T. Wójcik).



*Balladyna*, reż. Petr Nosalék, scen. Eva Farkašova, muz. Marcin Mirowski,  
Teatr Lalek Białucha w Bielsku-Białej, prem. 11.03.2007 (foto. A. Morcinek).





*Tristan i Izolda*, reż. Petr Nosálek, scen. Eva Farkašova, muz. Piotr Klimek, Teatr Lalek Białulka w Bielsku-Białej, prem. 26.02.2010 (foto. A. Morcinek).



Grające drzewo w spektaklu Petra Nosálka *Opowieść o miłości, o drzewie i o tobie*, scen. Pavel Hubička, muz. Pavel Helebrand, Teatr Lalka w Warszawie, prem. 14.09.1996 (materiały z archiwum Teatru Lalka).



*O królestwie drzew i traw,*  
 reż. Petr Nosálek, scen. Eva Farkašová,  
 muz. Pavel Helebrand, Opolski Teatr  
 Lalki i Aktora im. A. Smolki,  
 prem. 10.06.2006  
 (materiały z archiwum OTLiA).



*O mniejszych braciszkach św. Franciszka*, reż. Petr Nosálek, scen. Eva Farkašová,  
muz. Piotr Krzysztof Klimek, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. A. Smolki, prem. 8.02.2009  
(materiały z archiwum OTLiA).





*Pod-Grzybek*, reż. Petr Nosálek,  
scen. Pavel Hubička, muz. Krzysztof  
Dzierma, Opolski Teatr Lalki i Aktora  
im. A. Smolki, prem. 25.09.2010  
(materiały z archiwum OTLiA).







*Królowa Śniegu*, reż. Petr Nosálek, scen. Pavel Hubička, dobór muzyki: Petr Nosálek, Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu, prem. 1.12.2007 (foto. T. Lewandowski).



*Wariat i zakonnica*, adapt. i reż. Mariola Ordak-Świątkiewicz, scen. Jan Polívka, muz. Krzysztof Figurski, Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu, prem. 27.09.2008 (foto. J. Siercha).





*Ferdynand Wspaniały*, adapt. i reż. Lucyna Sypniewska, scen. Jan Polívka, muz. Krzysztof Maciejowski, Teatr Lalek Białka w Bielsku-Białej, prem. 30.11.2008 (foto. A. Morcinek).



*Piotruś i wilk*, reż. i scen. Libor Štumpf, muz. Sergiusz Prokofiew, Zdrojowy Teatr Animacji w Jeleniej Górze, prem. 7.02.2010 (materiały z archiwum Zdrojowego Teatru Animacji).



*Balladyna* w adaptacji i reżyserii Marioli Ordak-Świątkiewicz, scen. Jan Polívka  
muz. Marcin Mirowski, projekcje: Wojciech Świątkiewicz, Teatr Lalki i Aktora  
w Wałbrzychu, prem. 5.11.2010 (foto. Marlena Solska).

## Bibliografia

### Wydawnictwa książkowe

- X Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w Bielsku-Białej*, red. S. Wilczek, Bielsko-Biała, Państwowy Teatr Lalek Banialuka, 1982.
- 60 lat Teatru „Baj Pomorski” w Toruniu. 1945–2005*, red. M. Wiśniewska, Toruń, Teatr Baj Pomorski, 2005.
- Bajka. 60 lat Sceny Lalek „Bajka”. Kronika lat 1948–2013*, pod red. J. Wani, współpr.: K. Czech, K. Dziadek, Český Těšín/Czeski Cieszyn, Těšínské divadlo, 2013.
- Bartoš J., *Lutkářská Kronika*, Praga, Orbis, 1963.
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne, czyli o znaczeniach i wartościach baśni*, Warszawa, PIW, 1985.
- Białoszewski M., *Teatr Osobny 1955–1963*, Warszawa, PIW, 1988.
- Bielskie festiwale lalkowe 1994, 1996*, red. L. Kozień, Bielsko-Biała, Teatr Lalek Banialuka, 1997.
- Bielskie festiwale lalkowe. The Bielsko puppet festivals*, red. L. Kozień, Bielsko-Biała, Teatr Lalek Banialuka, 1992.
- Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*, red. V. Just, Praga, Divadelní Ústav, 1995.
- Dorman J., *Zabawa dzieci w teatru*, Warszawa, COK, 1981.
- Dubská A., *Dvě století českého loutkářství*, Praga, Akademie múzických umění, 2004.
- Dudzik W., *Struktura w antystrukturze. Szkice o karnawale i teatrze*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013.
- Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, red. H. Jurkowski, T. Foulc, Montpellier, Unima, 2009.
- Hledíková-Polívková I., *Komedianti – kočovníci – bábkari*, Bratysława, Divadelný ústav i Vysoká škola múzických umení (VŠMU), 2006.

- Jurkowski H., *Dzieje teatru lalek*. T. I. *Od antyku do romantyzmu*. Warszawa, PIW, 1970.
- Jurkowski H., *Dzieje teatru lalek*. T. II. *Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru*. Warszawa, PIW, 1976.
- Jurkowski H., *Dzieje teatru lalek*. T. III. *Od wielkiej reformy do współczesności*. Warszawa, PIW, 1984.
- Jurkowski H., *Lalka igraszką losu. 50 lat Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu*, Opole, Opolski Teatr Lalki i Aktora, 2011.
- Jurkowski H., *Metamorfozy teatru lalek w XX w.*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza „Errata”, 2002.
- Jurkowski H., *Moje pokolenie*, Łódź, Polunima, 2006.
- Jurkowski H., *Szkice z teorii teatru lalek*, Łódź, Polunima, 1993 (wersja czeska: *Magie loutek*, Praha, Ypsilon, 1997).
- Jurkowski H., Ryl H., Stanowska A., „Teatr Lalek” *zagadnienia metodyczne*, Warszawa, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1979.
- Kiec I., *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina... czyli o kabarecie*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2001.
- Kopoczek T., *U nas w latach 1945–1975 (takie sobie wspominki)*, Cieszyn, Macierz Ziemi Cieszyńskiej, Offsetdruk i Media, 2009.
- Lalki i my*, wydawnictwo jubileuszowe z okazji 55-lecia Wrocławskiego Teatru Lalek, red. M. Lubieniecka, Wrocławski „Teatr Lalek” Wrocław 2002.
- Legendź M., *Z notatek po ciemku. Teatry w Bielsku-Białej po 1989 roku*, Bielsko-Biała, Wydział Kultury i Sztuki UM w Bielsku-Białej, 2014.
- Linert A., *Juliusz Glaty*, Katowice, Katowickie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, 1988.
- Ludzie i lalki. Opowieści o teatrze*, red. Z. Bitka, Opole, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. A. Smolki, 2008.
- Malik J., *Teatr lalek w Czechosłowacji*, przekł. Miroslav Manžel, Ministerstwo Informacji i Oświaty, Praga, Orbis, 1949.
- Mateřinka. Dvacet ročníků festivalu profesionálních loutkových divadel s inscenacemi pro nejmenší děti*, red. S. Doubrava, V. Peřina, Liberec, Naivní divadlo, 2009, ([www.naivnidivadlo.cz/soubory/doc/Materinka20.pdf](http://www.naivnidivadlo.cz/soubory/doc/Materinka20.pdf)).
- Nessel-Łukasik B., *Oblicza samotności. Bruno Schulz, Franz Kafka i Samuel Beckett w polskim teatrze lalek*, Kwidzyn, Scena Lalkowa im. Jana Wilkowskiego w Kwidzynie, 2012.
- O artystyczny kształt teatru. 30 lat poznańskiego Teatru Lalki i Aktora*, red. E. Gryń, M. Nawrot, Poznań, Poznański Teatr Lalki i Aktora, 1975.
- O divadle 2008*, red. J. Štefanides, Olomouc, Univerzita Palackého, 2009.



- O divadle na Moravě a ve Slezsku*, red. T. Lazorčáková, Olomouc, Univerzita Palackého, 2004.
- O divadle na Moravě a ve Slezsku*, red. T. Lazorčáková, Olomouc, Umělecké Centrum Univerzity Palackého v Olomouci, 2011, [www.filmadivadlo.cz/cs/knihovna/o\\_divadle\\_2010.pdf](http://www.filmadivadlo.cz/cs/knihovna/o_divadle_2010.pdf).
- Olmová A., *Dramat polski na scenach czeskich w latach 1945–2003*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Emila Orzechowskiego, Kraków, Uniwersytet Jagielloński, 2012.
- Pilch J., *Polskie pierwodruki cieszyńskie*, Cieszyn, Macierz Ziemi Cieszyńskiej, 1990.
- Pindór M., *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne. Cieszyn – Český Těšín 1945–1999*, Katowice, Wydawnictwo „Gnome” i Polska Akademia Nauk, 2009.
- Popiołek K., *Historia Śląska, od pradziejów do 1945 roku*, Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1972.
- Provažník J., *Děti a loutky. Chrudimské kapitoly moderního dětského divadla*, Praga, Divadelní fakulta Akademie múzických umění, 2008.
- Snoch B. (tekst), Moskal J. (il.), *Ilustrowany Słownik Dziejów Śląska*, Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1991.
- Strinati D., *Wprowadzenie do Kultury Popularnej*, Poznań, Wydawnictwo Zysk i S-ka, 1998.
- Szczygieł M., *Gottland*, Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2006.
- Slovník českých spisovatelů od roku 1945, red. P. Janoušek, Praga, Nakladatelství Brána Knižní Klub, 1998.
- Sztaudynger J., Sztaudynger-Kaliszewiczowa A., *Chwalipięta, czyli rozmowy z tatą*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2009.
- Taranienko Z., *Teatr bez dramatu*, Warszawa, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1979.
- Taranienko Z., *Rozmowy o teatrze*, Warszawa, Centralny Ośrodek Upowszechniania Kultury, 1981.
- TDZ – 30 lat, wydawnictwo jubileuszowe Teatru Dzieci Zagłębia, Będzin, 1975.
- „Teatr Lalek” 25 lat PRL, wydanie jubileuszowe, Warszawa 1969, zeszyt 1–4.
- Teatr Lalek Baniałuka 1947–1997*, red. L. Kozień, Bielsko-Biała, Urząd Miasta Bielska-Białej, 1997.
- Teatr Lalek Baniałuka 1997–2007*, red. L. Kozień, Bielsko-Biała, Teatr Lalek Baniałuka im. Jerzego Zitzmana, 2007.
- Tomaszewska E., *Jan Dorman, poeta teatru*, Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2010.
- Tomaszewska E., *Jan Dorman, własną drogą*, Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2012.

- Tomaszewski J., *Czechy i Słowacja*, seria *Historia państw świata w XX w.*, Warszawa, Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego, Wydawnictwo Trio, 2008.
- Vašíček P., Malíková N., *Plzeňské loutkářtvi – historie a současnost*, Pilzno, Divadlo Alfa, 2000.
- Vavříková L., *Divadlo loutek Ostrava*, praca magisterska napisana pod kier. mgr. Veroniki Valentovej, Ph.D., Ostrawa, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, Management v kultuře, 2011.
- Waszkiel H., *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa, Akademia Teatralna, 2013.
- Waszkiel M., *Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 roku)*, Warszawa, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, 1990.
- Waszkiel M., *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Warszawa, Akademia Teatralna, 2012.
- Wierzbowski R., *O szopce*, Łódź, Polunima, 1990.
- W kręgu warszawskiego „Baja”*, oprac. H. Jurkowski, Warszawa, PIW, 1978.
- Włodzimierz Fełenczak, *40 lat w teatrze*, Lublin, Wydawnictwo – Drukarnia L-PRINT Zbigniew Lemiech, 2004.

## Artykuły i recenzje

- XII Festiwal „Silesia Sonans”, „Biuletyn Jeleniogórski”, Wydział Promocji i Polityki Informacyjnej Urzędu Miejskiego w Jeleniej Górze, wrzesień 2009 (*De Regeneratione*).
- AMD, *O rycerzach i historii*, „Gazeta Wyborcza”, Opole 1.02.2008 (*Dzieje sławnego Rodryga*).
- Augustyniak K., *Psychoza według Słowackiego*, „Dziennik Teatralny”, Wrocław, 26.11.2010 (*Balladyna*).
- Augustyniak K., *Znajdź w sobie dziecko*, „Dziennik Teatralny”, Wrocław, 13.01.2011 (*Alicja w krainie czarów*).
- Bałtyn H., *Czesi i Słowacy*, „Teatr Lalek” 2011, nr 1-2.
- Bałtyn H., *Królowa Śniegu i diabeł*, „Teatr”, 4.01.2008, nr 12/07.
- Bardijewska L., *18 lalkarska wiosna pod Szyndzielną*, „Teatr Lalek” 1998, nr 1.
- Bardijewska L., *Bal u mistrza*, „Gazeta Wyborcza” – Stołeczna nr 110, 12.05.2004 (*Kopciuszek*).
- Bardijewska L., *Festiwal mądrego śmiechu*, „Teatr Lalek” 1995, nr 3-4.
- Bardijewska L., „Gazeta Wyborcza”, Warszawa, 18.02.1994 (*Robinson Crusoe*).



- (bea), *Dell'arte z przystawkami*, „Gazeta Opolska”, 3-05.03.1995, nr 45 (*Arlekin i Kolombina*).
- Bigos A., *Komedyjka wiecznie żywa*, „Gazeta Wyborcza” Opole, źródło: archiwum TLiA im. A. Smolki w Opolu (*Arlekin i Kolombina*).
- Byli jsme v divadle polských hornických dětí*, „Ostravský Úderník”, kwiecień 1948.
- Chudecka R., *Jak pingwiny Arkę popłynęły – nowa premiera w Teatrze Ateneum*, Katowice 10.05.2009,  
<http://www.katowice.eu/artykuly/1245,509,jak-pingwiny-arka-poplynely---nowa-premiera-w-teatrze-ateneum>.
- Czapla-Ośliżło A., *Reżyser Karel Brožek nie w swoim żywiole*, „Gazeta Wyborcza” Katowice, 28.01.2008, nr 20/24.01 (*Żywioty*).
- Čečuk M., recenzja spektaklu *Don Kichot* wg Cervantesa, „Československý Loutkář” 1967. W: *TDZ – 30 lat*, wydawnictwo jubileuszowe Teatru Dzieci Zagłębia, Będzin 1975.
- Česal M., recenzja ze spektaklu *Buda jarmarczna. Dwunastu* wg A. Błoka. W: recenzja z II Spotkań Teatrów Lalek w Bielsku-Białej, 1969, odpis w Archiwum Jana Dormana w Będzinie.
- Dmitruczuk A., *O umieraniu można opowiedzieć dzieciom ciepło*, „Gazeta Wyborcza”, Opole, 27.09.2010 (*Pod-Grzybek*).
- Dmitruczuk A., *Spektakl w naturze*, „Gazeta Wyborcza”, Opole, dodatek: „Co Jest Grane”, 9.06.2006 (*O królestwie drzew i traw*).
- Dolenská K., *Mapa českého lalkarstva*, „Teatr Lalek” 2010, nr 1.
- Dorman J., *Bábka v inscenácii*, „Umelecké Slovo” 1966, nr 3.
- Dorman J., *Bábka v inscenácii*, „Československý Loutár” 1968, nr 9.
- Dorman J., *Herodove hry a moje divadlo*, „Umelecké Slovo” 1968, nr 3.
- Dorman J., *Konik i teoryjka o teatrze dla dzieci*, „Teatr” 1968, nr 11.
- Dorman J., *Lalka w inscenizacji (notatki z praktyki reżysera)*, „Teatr Lalek” 1968, nr 1-2.
- Dorman J., *Mój teatr*, „Teatr Lalek” 1968, nr 1-2.
- Dorman J., *Polskie lalki na Festiwalu w Brnie*, „Dziennik Zachodni”, 2.10.1965.
- Dorman J., *Poznamku režisera – anegdota Konik*, „Umelecké Slovo” 1968, nr 9.
- Dorman J., *Rekvizyty v mojom divadle*, „Umelecké Slovo” 1967, nr 2.
- Dorman J., *Shakespeare v mojom divadle*, „Umelecké Slovo” 1967, nr 6.
- Głowacki P., *Ballady, czyli teatr*, „Dziennik Polski”, nr 274 online, 24.01.2008 (*Ballady i romanse, czyli cztery opowieści o miłości*).
- Golik K., *Wesołe stwarzanie*, [www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wesole-stwarzanie.html](http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wesole-stwarzanie.html) (Stworzenie świata), data pobrania: 8.04.2013.

- Gowarzewska-Griessgraber R., *Żywiółowa opowieść o wodzie, ogniu i ziemi*, „Polska Dziennik Zachodni”, 26.01.2008, nr 22.
- Gulda P., *Rodryg pragnie sławy*, „Gazeta Wyborcza”, Trójmiasto, 2-3.02.2008 (*Dzieje sławnego Rodryga*).
- Guzik P., *Laury dla „Iwony...”*, „Gazeta Wyborcza”, Opole, 23-24.10.2010.
- Handzlik K., *Luksus dla publiczności*, <http://www.bielsko.biala.pl/aktualnosci/25939/luksus-dla-publicznosci> (*Balladyna*), data pobrania: 18.11.2013.
- Hlediková I., *Bábkarská Bystrica – udana konfrontacja regionalna*, „Teatr Lalek” 2000, nr 4.
- Hofman J., *Z festiwalu opolskiego*, „Teatr Lalek” 1985, nr 4.  
<http://www.jelonka.com/?mod=news&scr=single&evt=init&article=23039>, data pobrania: 15.09.2011 (*De Regeneratione*).  
[http://www.nj24.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=4253&Itemid=49](http://www.nj24.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=4253&Itemid=49), data pobrania: 15.09.2011 (*De Regeneratione*).
- HW-M [Henryka Wach-Malicka], *Ateneum tym razem dla dorosłych*, „Polska Dziennik Zachodni”, 08.10.2010, nr 236 (*Joanna d’Arc*).
- HW-M, *Pouczająca historia, święteczny klimat*, „Polska Dziennik Zachodni”, 3.12.2010, nr 282.
- Jaroš J., recenzja ze spektaklu *Koziółek Matolek* wg K. Makuszyńskiego – przedruk. W: *TDZ – 30 lat*, wydawnictwo jubileuszowe Teatru Dzieci Zagłębia, Będzin 1975.
- J.R. *Fausty, smoki i utopce ze Złotej Pragi*, „Teatr Lalek” 1992, nr 1-2.
- Jurczyk A., *Wielka przygoda Alicji w krainie dziwów*, „Tygodnik Wałbrzyski”, 26.04.2010.
- Jurczyk J., *Po VII Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej*, „Teatr” 1976, nr 18.
- Jurkowski H., *Dormanovo Divadlo detí Zaglebia*, „Javisko” 1971, nr 4.
- Jurkowski H., *„Lalka” w Chrudim*, „Teatr Lalek”, luty 1960, nr 9.
- Jurkowski H., *Metoda Teatru Dormana*, „Teatr Lalek” 1987, nr 1-2.
- Jurkowski H., *Mistrzowie*, „Teatr Lalek” 1998, nr 1 (*Trzy włosy Dziada Wszechwie-da, Umarli ze Spoon River*).
- Jurkowski H., *Na huśtawce*, „Teatr Lalek” 1985, nr 4.
- Jurkowski H., *Obrazcow w Polsce*, „Teatr Lalek” 2001, nr 4.
- Jurkowski H., *O potrzebie szaleństwa*, „Teatr Lalek” 1996, nr 2 (*Don Kichot*).
- Jurkowski H., *Piszę, aby zapamiętać*, „Teatr Lalek” 1996, nr 1.
- Kaszper K., *Kolonia w środku Europy*, „Górnośląski Diariusz Kulturalny”, 01.02.1994, nr 1/2.
- (Kl.), *Czechosłowaccy lalkarze na scenie „Banialuki”*, „Trybuna Robotnicza” 1968, nr 115.

- Kłopocka I., *O nadziei, miłości i poświęceniu*, 9.09.2002, źródło: archiwum TLiA im. A. Smolki w Opolu (*O rudej lisicy i ognistym ptaku*).
- Kobus J., *TYM bardziej śmiesznie*, „Wprost” 2001, nr 17(961) (*Gumitycy*).
- Koch-Butyn M., *Święto teatru lalek*, „Didaskalia” 2001, nr 46 (*Mr Scrooge*).
- Konieczpolski J. (Słobodzianek T.), *Historia o tym, jak młodzi lalkarze AMU rozbił bank z nagrodami*, „Teatr Lalek” 1986, nr 1.
- Konopko A., *Gombrowicz w teatrze lalek*, „Gazeta Wyborcza”, Opole, 26.05.2009.
- Konopko A., *(Nie)ludzka miłość*, „Nowa Siła Krytyczna”, 15.02.2007, e-teatr.pl (*Ondyna*).
- Konopko A., *Świetny Święty*, recenzja ze zbiorów archiwum TLiA im. A. Smolki w Opolu (*O mniejszych braciszkach świętego Franciszka*).
- Konopko A., *W sercach, a nie w historycznych księgach*, „Nowa Siła Krytyczna”, 19.02.2008, e-teatr.pl (*Dzieje sławnego Rodryga*).
- Kott J., *Obrazcow i lalki*, „Teatr Lalek” 1950, nr 2-3.
- Kotyczka M., *Efektywność bez efekciarstwa*, „Nowa Siła Krytyczna” 29.10.2008 (*Jama*).
- Kroczyńska M., *Aktorzy idą do szkół*, NTO (Nowa Trybuna Opolska), 06.09.2002.
- Kroczyńska M., *Jak rozmawiać o śmierci*, NTO, 27.09.2010 (*Pod-Grzybek*).
- Kroczyńska M., *Jak się pisze historię*, NTO, 31.01.2008 (*Dzieje sławnego Rodryga*).
- Kroczyńska M., *Nasi bracia mniejsi*, NTO, 5.02.2009 (*O mniejszych braciszkach św. Franciszka*).
- Kroczyńska M., *Skąd się bierze zło?*, NTO, 6.02.2006 (*Balladyna*).
- Kroczyńska M., *Trzy wyróżnienia dla opolskiego teatru lalek*, NTO, 30.06.2009 (*Ondyna*).
- Kroczyńska M., *Uczucia nie znoszą fałszu*, NTO, 12.02.2007.
- Krok J., *Nie jesteśmy tacy źli, na jakich wyglądamy*, „Teatr Dla Was”, internetowy serwis teatralny, www.teatrdlawas.pl.
- Kujawa M., *Lalkowy geniusz przyłapany*, „Gazeta Pomorza i Kujaw Nowości” nr 251, 25.10.2004 (*Kopciuszek*).
- LAS, *Wysmakowana opowieść o miłości*, „Gazeta Wyborcza”, Opole 13.02.2007 (*Ondyna*).
- Legendź M., *Cud miłości*, „Beskidzki Informator Kulturalny”, 01.2004 (*O diabełku Widelku*).
- Legendź M., *Cudowności ludzkiej mowy*, „Teatr Lalek” 2003, nr 2-3 (*W 80 dni dookoła świata*).
- Legendź M., *To tkwi w nas*, „Teatr” 2007, nr 6 (*Balladyna*).
- Lęgoń J., *Przeciw nierówności*, „Teatr Lalek” 2004, nr 2 (*O diabełku Widelku*).
- Lubina-Cipińska D., *Włoska sztuka, czescy artyści, katowicka scena*, „Gazeta Wyborcza” Katowice, 2.06.1995, nr 127/95 (*Król Jeleń*).

- Łuk, *Dzieci w swoim żywiole w Teatrze Ateneum*, „Gazeta Wyborcza” Katowice online, 14.09.2010 (*Żywioły*).
- MAK [Małgorzata Kroczyńska], *Święty Wojciech Europejczyk*, NTO, 1.03.2004.
- Malik J., *Zaimprovizowana gościna*, „Teatr Lalek” 1963, nr 25–26.
- Malíková N., *Katowice dzieciom, ale nie tylko dla nich*, „Teatr Lalek” 2008, nr 2–3.
- Milobędzka K., *O divadle Jana Dormana a o sobě*, „Československý Loutkář” 1975, nr 3.
- Mokrzycka-Pokora M., Ondrej Spišák [www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/ondrej-spisak](http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/ondrej-spisak) (data pobrania: 5.12.2011).
- Molik Z., <http://ewamolik-zygmunt.blogspot.com/2011/10/medea-jolanty-goralczyk-i-tomasza-mana.html> (*Medea*), data pobrania: 5.12.2011.
- Morawska R., *Stara legenda w nowym wydaniu*, „Relacje – Interpretacje”, Bielsko-Biała 2010, nr 3.
- Morawska-Rubczak A., *Iwona w formie*, „Didaskalia”, październik 2010, nr 99.
- Niebał I., *Trwają próby we Wrocławskim Teatrze Lalek*, „Gazeta Dolnośląska”, 16.10.2002 (*Jak Matolusz poszedł szukać Olbrzyma*).
- Nowak M., *Teatr czesko-słowacki*, „Przekrój”, 14.07.2013, nr 28.
- Piekarska M., *O psie, który zgubił pana. Pacana pokażą w teatrze (Pacan – historia o miłości)*, <http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,12901919.html#ixz-z2nXihsyKR> (data pobrania: 16.12.2013).
- PIG, *Opolska „Iwona” teatru lalek o włos od grand prix*, „Gazeta Wyborcza”, 4.05.2010.
- Pilor M., *Fenomen „Iwony...”*, „Teraz Opole”, 7.10.2010.
- Pindór M., *Sześćdziesiąt sezonów polskiego teatru lalek na czeskim Śląsku*. W: *Śląskie Miscellanea*, t. XXI, Katowice, Komisja Historycznoliteracka PAN, Oddział w Katowicach, red. K. Hestka-Kwaśniewicz, 2008.
- Polak C., *Moralitet z trzepaka*, „Gazeta Prawna”, dodatek „Kultura”, 31.12.2010, nr 225 (*Pastorałka dla wołu i osła*).
- Pollak-Olszowska A., *Teatr olbrzymów i liliputów*, <http://www.bielsko.biala.pl/2319,artykuly>, data pobrania: 4.09.2011 (*Podróże Guliwera*).
- Polské děti horníků píší horníkyým děv* OKD, „Ostravský Úderník”, kwiecień 1948.
- pl, *Spektakl dla dorosłych we Wrocławskim Teatrze Lalek*, „Gazeta Wyborcza”, Wrocław, 24.01.2004 (*Sen nocy letniej*).
- Puchała J., *Czarno-biały świat*, <http://www.teatry.art.pl/n/czytaj/11524>, data pobrania: 17.09.2011 (*Jak pingwiny arkę popłynęły*).
- Rembowska A., *Gdzie cudzysłów?*, „Teatr” 2006, nr 7–8 (*Złotowłosa*).
- Rogacki H.I., *Kształt Pinokia w cudownym świecie Krofty*, „Teatr Lalek” 1992, nr 3 (*Pinokio*).
- Schejbal M., *Stworzenie świata*, „Teatr Lalek” 2001, nr 2 (*Czy mogę stworzyć świat*).

- Schejbal M., *Tożsamość teatru lalek*, „Relacje – Interpretacje”, Bielsko-Biała 2007, nr 4 (*Królowa Śniegu*).
- Schejbal M., *W stronę mitu*, „Teatr Lalek” 1996, nr 2 (*Przygotuj sobie widelec, Ali-baba i 40 rozbójników*).
- Skokanová E., *Nesmrtelný Faust*, „Úterní Pochodeň”, 20.06.1989, nr 143.
- Smerd K., *Takiej „Balladyny” nie znamy*, „Tygodnik Wałbrzyski”, 9.11.2010, nr 45.
- Szerszunowicz J., *Pod-Grzybek. Porozmawiajmy o śmierci, kochanie...*, „Teatr Lalek” 2009, nr 3 (o sztuce Pod-Grzybek Marty Guśniewskiej).
- Sztaudynger J., *Po wizycie Obrazcowa w Polsce*, „Teatr Lalek” 1950, nr 2-3.
- Tomaszewska E., *Twórcy czescy w polskich teatrach lalek na Górnym Śląsku*, materiał pokonferencyjny IV Międzynarodowej Konferencji Teatrolologicznej: *O divadle na Moravě a ve Slezsku*, Ołomuniec, Umělecké Centrum Univerzity Palackého v Olomouci, 2010, [www.filmadivadlo.cz/cs/knihovna/o\\_divadle\\_2010.pdf](http://www.filmadivadlo.cz/cs/knihovna/o_divadle_2010.pdf).
- Userowicz H., *Z divadla do teatru*, „Teatr” 2012, nr 9.
- Vašíček P., *Jan Schmid, loutky, souvislosti... aneb Zlato... Zlato... Zlatovláska, celá zlatá, jen vlasy modré...*, materiały z Archiwum czasopisma „Loutkár” w Pradze (druk w: „Loutkár” nr 4/2007, 5/2007, 6/2007, 1/2008, 2/2008, 3/2008).
- Vašíček P., *Loutkářská Katedra DAMU – prvních 20 let (1952-72)*, „Loutkár” 2013, nr 2.
- Wach-Malicka H., *Królewski „Król Jeleń”*, „Polska Dziennik Zachodni”, 13.06.1995, nr 113 (*Król Jeleń*).
- Wach-Malicka H., *Podziemny lęk na cztery ręce*, „Polska Dziennik Zachodni”, 8.10.2008, nr 235 (*Żywioły*).
- Wach-Malicka H., *Teatr jak ogień*, „Dziennik Zachodni” online, 27.03.2008.
- Widera B., *Jubileuszowa „Joanna”*, „Śląsk”, 24.11.2010, nr 11 (*Joanna d’Arc*).
- Widera B., *Studium paranoi*, „Śląsk”, 3.03.2009, nr 2 (*Jama*).
- w-k „Doktor Faust” w teatrze... lalek, „Gazeta Robotnicza”, 30.03.1989, nr 75.
- Wodecka-Lasota D., *Misterium drogi św. Wojciecha*, „Gazeta Wyborcza” Opole, 27.02.2004.
- Wodecka-Lasota D., *Wydarzenie w teatrze lalek*, „Gazeta Wyborcza”, Opole, 5.02.2008 (*Dzieje sławnego Rodryga*).
- Wolny A., *Baśń o rudej lisicy dla dzieci, czyli dla wszystkich?* „Gazeta Wyborcza”, Opole, 9.09.2002.
- Wolny A., *Zapatrzenie w aureolę*, „Gazeta Wyborcza”, Opole 1.03.2004 (*Misterium drogi św. Wojciecha*).
- Wroniszewski J.Z., *Teatr lalek. Przeświecić smugę cienia*, „Warmia i Mazury” 1978, nr 3.

## Wywiady

- AMD, *Gombrowicz na scenie lalek*, rozmowa z M. Pecko, „Gazeta Wyborcza”, Opole 22.05.2009.
- Divadlo má zůstať na ľuďoch*, wywiad z Evą Farkašovou, <http://divadlo.sme.sk/c/5885180/eva-farkasova-divadlo-ma-zostat-na-ludoch.html> (data pobrania: 18.12.2013).
- Dmitruczuk A., *Brawa się już zdewaluowały*, rozmowa z M. Pecko, „Gazeta Wyborcza”, Opole, 1.02.2008.
- Eb, *Nowi ludzie w Teatrze Lalek*, rozmowa z Jakubem Kroftą, <http://www.rp.pl/arttykul/932451.html>, Wrocław 11.09.2012 (data pobrania: 16.12.2013).
- Giedrys G., *Cudowność i magia*, wywiad z P. Hubicką, „Gazeta Wyborcza”, Toruń 23.08.2005, nr 192.
- Głowacka Z., *Ludzi przerabiać w aniołów*, wywiad z P. Nosálkiem. W: „Relacje – Interpretacje” Kwartalnik Regionalnego Ośrodka Kultury w Bielsku-Białej, nr 1, 2007.
- Głowacka Z., *W teatrze ważny jest człowiek*, rozmowa z M. Pecko, „Teatr Lalek” 2008, nr 2-3.
- Hledíková I., *Wierzę lalce*, rozmowa z Evą Farkašovou, „Teatr Lalek” 2001, nr 4.
- JGZ, *Trzy po trzy*, wywiad z Josefem Kroftą „Życie Warszawy” online, 4.03.2004.
- Kaszper K., *Kolonia w środku Europy*, wywiad z Januszem Klimszą, „Górnośląski Diariusz Kulturalny”, 1.02.1994, nr 1/2.
- Kozień L., *Mogę robić to, co kocham*, „Teatr Lalek” 2012, nr 2-3.
- Kozień L., *Nosálek z Ostrawy*, wywiad z P. Nosálkiem. W: „Teatr Lalek”, nr 1/99, 2010.
- Matuszewska M., *Uwielbiam, kiedy gaśnie światło*, rozmowa z Jakubem Kroftą, Wrocław 17.09.2012, [http://www.gazetawroclawska.pl/arttykul/658743,uwielbiam-kiedy-gasnie-swiatlo-rozmowa-z-jakubem-krofta-dyrektorem-artystycznym-wtl,id,t.html#czytaj\\_dalej](http://www.gazetawroclawska.pl/arttykul/658743,uwielbiam-kiedy-gasnie-swiatlo-rozmowa-z-jakubem-krofta-dyrektorem-artystycznym-wtl,id,t.html#czytaj_dalej) (data pobrania: 16.12.2013).
- Pilor M., *Dzieci widzą wszystko*, rozmowa z P. Nosálkiem, 5.02.2009, archiwum TLiA im. A. Smolki w Opolu.
- Świerżewska E., *To jest moja adrenalina*, rozmowa z Piotrem Klimkiem (data pobrania 22.09.2011), [http://www.qlturka.pl/czytelnia,teatr\\_film,to\\_jest\\_moja\\_adrenalina\\_-\\_rozmowa\\_z\\_piotrem\\_klimkiem\\_tworca\\_muzyki\\_do\\_spektakli\\_teatralnych\\_dla\\_dzieci,11100.html](http://www.qlturka.pl/czytelnia,teatr_film,to_jest_moja_adrenalina_-_rozmowa_z_piotrem_klimkiem_tworca_muzyki_do_spektakli_teatralnych_dla_dzieci,11100.html).
- Tomaszewska E., *Teatr to przestrzeń wolności*, „Magazyn Kultury MOST”, półrocznik Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych Wyższej Szkoły Administracji w Bielsku-Białej, nr 6-7, 2013.
- Wodecka-Lasota D., *Rzecz o niemądrych pragnieniach*, rozmowa z M. Pecko, „Gazeta Wyborcza”, Opole, 9.01.2007.

### **Rozmowy Ewy Tomaszewskiej**

z Karelem Brožkiem z dn. 1.09.2010.  
z Krystianem Kobylką z dn. 26.01.2011.  
z Mariánem Pecko z dn. 26.01.2011.  
z Małgorzatą Dwornik z dn. 21.02.2011.  
z Wojciechem Kобрzyńskim z dn. 23.02.2011.  
z Pavlem Hubičką z dn. 17.05.2011.  
z Petrem Nosálkiem, z dn. 11.09.2011.  
z Evą Farkašową, z dn. 11.09.2011 i 26.10.2013.  
z Pavlem Helebrandem, z dn. 26.10.2013 i 20.12.2013.  
z Pawłem Żywcziakiem, z dn. 27.03.2014.

### **Wydawnictwa festiwalowe**

Biuletyn Ogólnopolskich Spotkań Teatrów Lalek (OSTL) w Białymstoku z 1987 i 1989 r.  
Festivalový Denník scénickej žatvy v Martinie, XLV memoriál USOD-u a VIII Festival Bábkarov, 1971, nr 4.  
Festivalový Denník scénickej žatvy v Martinie, XLV memoriál USOD-u a VIII Festival Bábkarov, 1971, nr 5.  
„Gazeta Festiwalowa”, redakcja w składzie: Jakub Janiszewski, Agnieszka Kłopotka, Borys Sawicki i red. nacz. Elżbieta Zimna, Bielsko-Biała 1998, nr 1–5.  
Programy Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej z: 1992, 1998, 2000, 2002, 2004, 2006, 2008 r.

### **Archiwalia – rękopisy i maszynopisy z Archiwum Jana Dormana w Będzinie**

List Václava Havlíka do Jana Dormana z 26.10.1957;teczka pt. „Jančuška”.  
Dokumenty, opisy, wspomnienia zebrane przez Jana Dormana z wyjazdu TDZ na festiwal do Brna, 1963, teczka pt. „Wyjazd do Czechosłowacji”.  
List Jana Dormana do Jindry Delongovej z 14.02.1968; teczka pt. „Jančuška”.  
Korespondencja Jana Dormana i Martina Jančuški z lat 1965–1972; teczka pt. „Jančuška”.



## Inne

Internetowe materiały reklamowe i informacyjne:

Opolskiego Teatru Lalki i Aktora im. A. Smolki, <http://www.teatrlalki.opole.pl/index.php>.

Teatru Dzieci Zagłębia im. J. Dormana w Będzinie, <http://www.teatr.bedzin.pl/>.

Teatru Lalka w Warszawie, <http://www.teatrlalka.waw.pl/>.

Teatru Lalki i Aktora w Wałbrzychu, <http://teatrlalek.walbrzych.pl/>.

Teatru Lalek im. Jerzego Zitzmana Banialuka w Bielsku-Białej, <http://www.banialuka.pl/>.

Śląskiego Teatru Lalki i Aktora Ateneum w Katowicach, <http://www.ateneum.art.pl/>.

Wrocławskiego Teatru Lalek, <http://www.teatrlalek.wroclaw.pl/>.

Zdrojowego Teatru Animacji w Jeleniej Górze, <http://www.teatr.jgora.pl/>.

*Almanach sceny polskiej w latach 1947–1996*, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Warszawa.

<http://www.naivnidivadlo.cz/viewer.php?clanek=Ypsilonka> (data pobrania 12.07.2011).

<http://www.rozmowki-polsko-czeskie.pl/petr-nosalek-w-opolu.html> (data pobrania: 9.09.2011).

<http://www.olesnica.pl/sm/wydarzenia/126-otwarcie-wiezy-pelnej-lalek-czarnego-teatru> (data pobrania: 28.09.2011).

<http://skarbykultury.pl/wydarzenia/zapowiedzi/„wedrowni-jarmark-bajek---olesnickie-podworka-2011”> (data pobrania: 28.09.2011).

[http://www.teatrodnaleziony.pl/index.php?option=com\\_content&view=article-&id=4&Itemid=22](http://www.teatrodnaleziony.pl/index.php?option=com_content&view=article-&id=4&Itemid=22) (data pobrania: 28.09.2011).

<http://www.slovakia.culturalprofiles.net/?id=3478> (data pobrania: 5.12.2011).

<http://silesiana.republikasilesia.com/> (data pobrania: 1.03.2011).

<http://www.mmsilesia.pl/366168/2011/4/5/co-powiedzial-jaroslav-kaczynski-o-slasku-zapytalismy-mieszkancow-slazacy-sa-oburzeni?category=news&page=2> (data pobrania: 9.09.2012).

<http://www.labodram.pl/index.php> (data pobrania: 14.09.2012).

<http://www.loutkar.eu/en/index.php?lch> (data pobrania: 9.05.2013).

<http://www.csfd.cz/tvurce/3305-jan-svankmajer/> (data pobrania: 15.07.2013).

[ftp://ftp.marvil.cz/Download/TAprint/Svankmajer\\_maketa/03%20Svankmajer%20-%20Moznosti%20dialogu%20200x270.indd.pdf](ftp://ftp.marvil.cz/Download/TAprint/Svankmajer_maketa/03%20Svankmajer%20-%20Moznosti%20dialogu%20200x270.indd.pdf) (data pobrania: 23.07.2013).

<http://www.chbeseda.cz/seminare-62-loutkarske-chrudimi> (data pobrania: 8.12.2013).

<http://www.novinky.cz/bydleni/reality-a-finance/149695-v-ostrave-si-postavi-svuj-vlastni-orloj.html> (data pobrania: 8.12.2013).

<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/14692.html> (data pobrania: 9.12.2013).

<http://culture.pl/pl/wydarzenie/makbet-zbigniewa-lisowskiego-zglebianie-podswiadomosci> (data pobrania: 8.12.2013).

[http://www.ineral.cz/helebrand/helebrand\\_cze.html](http://www.ineral.cz/helebrand/helebrand_cze.html) (data pobrania: 08.12.2013).

Štefková Alena, *Amatéři v Národnóm*, [http://www.mestotlmace.sk/download\\_file-\\_f.php?id=021472](http://www.mestotlmace.sk/download_file-_f.php?id=021472) (data pobrania: 4.07.2011).



## Indeks nazwisk

### A

Adamczyk Kazimierz 295  
Adámek Jiří 287  
Adamski Krzysztof 258, 313  
Afanasjew Alina i Jerzy 196, 294, 296,  
306, 307, 327  
Aicher Anton 42  
Aigner Paweł 224, 258, 274, 313, 318,  
319, 320, 321, 323, 324  
Altman Robert 297  
Amundsen Roald 274  
Anděra Ondřej 287  
Anderle Anton 128, 142, 152, 284, 289  
Anderle Bohuslav 128  
Anderle Jaroslav 128  
Anderle Michal Václav 128  
Andersen Jan Christian 162, 238, 240,  
282, 286, 287, 294, 296, 302, 310,  
311, 312, 313, 315, 320, 327  
Andraško Pavol 12, 238, 240, 241, 242,  
245, 249, 253, 259, 260, 266, 273,  
292, 293, 300, 311, 312, 313, 314,  
315, 316  
Anouilh Jean 175, 176  
Antoniuk Jarosław 313, 314, 315, 319  
Antończak Aleksander 139, 291  
Arcimboldo Giacomo 212  
Arp Hans 285  
Augustyniak Karolina 229, 230, 332

Augusta Oldřich 119

Aulitisová Katerína 130, 286, 288, 309,  
316, 328

### B

Babrajová Šárka 184, 185, 289  
Bača Dalibor 287, 304  
Bach Jan Sebastian 214  
Bachratá Libuša 223, 225, 304  
Bačová Jana (Bačová-Kroftová) 287, 304  
Bahdaj Adam 91  
Bajer Michał 228, 321  
Balb Łukasz 291, 301, 302  
Baltyn Hanna 11, 238, 239, 240, 332  
Barańczak Stanisław 293  
Bardijewska Liliana 148, 149, 189, 221,  
261, 292, 323, 332  
Barrie James Matthew 313  
Bártek J. 283  
Bartoš Jiří 291  
Bartoš Jaroslav 30, 59, 329  
Bartoš Otakar 16, 99  
Bass Eric 142, 316  
Baťa Jan Antonín 209  
Batěk Oscar 104, 115, 136, 279  
Bauman Zygmunt 240  
Baum Lyman Frank 292, 298, 309, 315  
Beckett Samuel 85  
Bédier Joseph 208

- Bednář Kamil 104  
Békés Pál 318  
Beneš Edvard 51  
Benke Barbara 291, 301  
Beran Radek 286  
Bernhard Thomas 310  
Berdyszak Jan 65, 134, 153  
Bettelheim Bruno 45, 329  
Bezděk Zdeněk 71, 98, 104, 105, 136,  
289, 295, 297, 298  
Białostocki Igor 265  
Białoszewski Miron 108, 329  
Bielunas Jerzy 322, 323  
Bienfait Albert 40  
Bień Lidia 293, 295  
Bigos Agnieszka 190, 333  
Binarsch Ilona 20, 302, 303  
Bitka Zbigniew 330  
Blaha Jiří 282  
Błok Aleksander 86  
Boccaccio Giovanni 138, 292, 295, 307,  
317  
Bodnár Norbert 100, 255, 297  
Boerwinkel Henk 142  
Bogosian Eric 312  
Bogusławski Wojciech 138  
Böhme Jakub 197–198  
Boima-Wychowska Stefania 32  
Bolesław Chrobry 194  
Bonsels Waldemar 314  
Boráros Szilárd 210, 223, 287  
Borna Jan 284  
Borzym Juliusz 295, 298  
Bosch Hieronim 212  
Boswell Laurence 318  
Bottu Jana 283  
Bradshaw Richard 142  
Brajerová Gabriela 284  
Brann Paul 32, 42  
Brannyová Jolana 146, 285  
Braun Joanna 297  
Brazauskas Algirdas 195  
Brecht Bertolt 57, 69, 85  
Bressler (Pressler) Gerhard 30  
Breza Tadeusz 97  
Brinarsch Ilona 300  
Brožek Karel 18, 22, 60, 63, 69, 91, 93,  
94, 111, 113, 122–124, 126, 129, 131,  
150, 151, 153, 168, 170–181, 235, 254,  
270, 272, 273, 283, 296, 297, 305, 339  
Brook Peter 220  
Brůček Josef 287  
Bruckner Vít 286  
Brunon z Kwerfurtu 194  
Bryll Ernest 98, 105, 106, 260, 293, 294,  
298, 304, 323  
Brzechwa Jan 86, 105, 165, 254, 261,  
292, 296, 297, 299, 313, 314  
Buchanan Joy 92  
Buczek Marta 300  
Budnik Rafał 210  
Bujarski Zbigniew 122, 283  
Bukowski R. 301  
Bukowski S. 301  
Bułakowska Jadwiga 291, 301, 302  
Bunsch Ali 293, 301  
Buras Jacek St. 304  
Burian Emil František 83, 104  
Butrym Włodzimierz 321  
Byrska Irena 21  
Byrski Bogusław „Beniu”, 303  
Byrski Tadeusz 21
- C**  
Cader Władysława 290  
Caldi Massimilian 297  
Calderon de la Barca Pedro 313  
Calvino Italo 145, 287

- Całkowska Julia 303  
Camus Albert 111, 127  
Čapek Josef 98, 290, 298, 310, 315, 316  
Čapek Karel 98, 186, 214, 222, 290, 295, 298, 303, 326  
Capko Števo 224, 304  
Carroll Lewis 229, 302, 323  
Čečuk Milan 26, 333  
Čermaková Armila 298  
Černík Oldřich 113  
Černík Pavel 146, 285  
Černý Václav 46  
Cervantes Miguel de 86, 285  
Česal Miroslav 26, 59, 70, 89, 333  
Chabowski Radosław 228, 321  
Chadaj Anna 302  
Chalupová-Pěničková Simona 25, 119, 216  
Chodurski Jerzy 303, 304  
Choiński Bogusław 108  
Chojecki Janusz 293  
Chojnacki Lech 203, 292, 302  
Chołubowska Katarzyna 291  
Choromański Michał 97  
Chowaniec Elżbieta 304  
Chowaniok Rudolf 164–165, 293, 294, 296  
Chudecka Renata 194, 206, 215, 294, 296, 297, 306, 307, 308, 316, 317, 319, 333  
Chwastek Joanna 180  
Cieplak Piotr 249  
Cierniak Jędrzej 33  
Ciesiołkiewicz Wojciech 295  
Cigánová Hana (Cigánová-Mojžíšová) 18, 171, 254, 255, 286, 296  
Ciller Jožo (Jozef) 157, 283, 298  
Cinkowski Grzegorz 296  
Cinybulk Vojtěch 71  
Claudel Paul 175  
Collodi Carlo 292, 296, 306, 311, 315, 317, 320, 325, 326  
Cón Karel 301, 302  
Craig Edward Gordon 152  
Csala Zbigniew 298  
Čtvrtek Václav 98, 165, 291, 293, 294, 298, 304  
Czajkowski Dariusz 315  
Czajkowski Piotr 283, 296  
Czajlik Józef 322  
Czapla-Oślizło Aleksandra 178, 333  
Czarnocka Ewa 295  
Czech K. 329  
Czechow Antoni 322, 323, 324  
Czechowski Robert 228, 321, 322, 323, 324  
Czerny Anna Ludmiła 297
- D**  
D'Arc Joanna 175  
Dajewski Tomasz 294  
Dali Salvatore 212  
Daly Timothy 324  
Damrych Łukasz 303  
Damm-Wendler Urszula 72  
Defoe Daniel 261  
Degórska Izabela 302  
Dejczner Stanisław 318  
Delongová Jindra 84, 339  
Dębolaska-Pędziwiatr Jadwiga 180  
Dickens Karol 92, 235, 249, 291, 292, 299, 309, 310, 311, 312, 327  
Dienstl-Dąbrowa Marian 32  
Divis Alain 212  
Dmitruczuk Anita 192, 207, 243, 333, 338  
Dobraczyński Edward 301

- Dobromilski Włodzimierz 293, 301, 303  
Dobrovský Josef 37  
Dobrzański Jerzy 293, 295  
Dobrzycka Eleonora 33  
Dolenská Kateřina 55, 74, 271, 333  
Doležal Jaroslav 99, 159, 160, 161, 301, 302  
Dombrowská Pavla 287  
Dorin Philippe 312  
Dorman Jacek 273  
Dorman Jan 21, 22, 23, 57, 79–87, 93, 97, 101, 102, 112, 114, 116–118, 120, 121, 127, 134, 135, 137, 139, 153, 166, 177, 185, 267, 273, 278, 293, 301, 329, 333, 339  
Doroślawski Robert 324  
Dorst Tankered 299, 304, 306, 307, 308, 309, 312, 316, 317, 318, 320, 326  
Dostojewski Fiodor 92  
Doszła Edward 99, 298, 301  
Doubrava Stanislav 330  
Dowłasz Bogdan 294  
Drábek David 323  
Drawicz Andrzej 109  
Drda Jan 95, 97, 98, 290, 294, 295, 296, 307, 308, 317, 318, 327  
Drobnich Robert 322  
Drždáková Jana 180  
Dubanowicz W. 301  
Dubrovský Milan 122, 283, 284  
Dubská Alice 29, 30, 37, 38, 39, 64, 137, 329  
Dubský Josef 40  
Duda Henryk 290  
Duda Łukasz 231  
Dudzik Wojciech 212, 213, 329  
Dumas Aleksander 126, 299, 306, 327  
Dürrenmatt Friedrich 282, 322  
Dusilová Lenka 287  
Dušová Petronela 25  
Dvořáčková Vlasta 99  
Dvořák Jan 26, 61, 119, 122, 150, 159, 283  
Dvořák Jan V. 215, 306  
Dvořák Tomáš 285, 287, 289  
Dvorský Ladislav 73, 98, 100, 116, 291, 293, 297, 299, 301, 302, 303, 306, 316, 326, 327  
Dworakowski Konrad 228, 321, 325  
Dwornik Jarosław 301, 302  
Dwornik Małgorzata 160, 228, 302, 321, 339  
Dwulit Artur 319  
Dziadek K. 329  
Dziedzic Izolda 291  
Dziedziul Andrzej 294  
Dzierma Krzysztof 192, 219, 293, 297, 299, 300, 304  
Dziupliński Andrzej 298  
Dżelilji Agim 294, 302
- E  
Echaust Stanisław 302  
Eco Umberto 246  
Effel Jean 129  
Ehler Ursula 299, 304, 306, 307, 308, 309, 312, 316, 317, 318, 320  
Elišková Vera 284  
Elington Duke 302  
Eliot Thomas Stearns 318  
Engonidis Nikos 216, 217, 296  
Erben Karel Jaromír 16, 147, 199, 202, 214, 286, 291, 311, 314, 326, 328  
Estreicher Karol 32  
Eurypides 313  
Eysymont-Konewa Elżbieta 294



**F**

Faber Elżbieta 290  
Farkašová Eva 12, 17, 106, 148, 193,  
201, 207, 208, 209, 210, 212, 213,  
236, 238, 239, 241, 242, 245, 247,  
249, 250, 253, 255–260, 266, 268,  
269, 273, 287, 289, 291, 292, 293,  
296, 297, 299, 300, 301, 303, 304,  
312, 338, 339  
Fedan Jakub 297  
Fełenczak Włodzimierz 91, 99, 127,  
138, 298, 302, 332  
Fiedotow A. 88  
Figurski Krzysztof 302  
Fijałkowski Stanisław 111  
Fik J. 298  
Filipi Jiří 282  
Fintorová Martina 287, 315  
Fischer Karol 100, 119  
Fisher Ivo 298, 307, 317  
Flaszen Ludwik 110  
Florian Zdeněk 282  
Fo Dario 284, 319  
Forman Miloš 63, 132  
Forman Petr 132  
Foulc Thieri  
Fox Marta 306, 329316  
Frank Hans 47  
Frankowska Bożena 89  
Frant Grzegorz (właśc. Henryk Ryl)  
103  
Franta Anna 293  
Fredro Aleksander 319  
Frejer Romuald 109  
Friedrich Lubor 284  
Frisch Max 233  
Frydrych Gregorová Magdalena 323  
Fuczik Krystyna 291, 292  
Fuks Jan 283

**G**

Gabara Paweł 314  
Gałczyński Konstanty Ildefons 110,  
111, 138  
Gärtner Katarzyna 98, 105, 106, 293,  
294, 295, 298, 304  
Gawlikowski Igor 304  
Gąsowski Rafał 313  
Genet Jean 322  
Gerigk Joanna 303, 324  
Gębura Jacek 299, 300, 304  
Ghelderode Michel 282  
Giedroń Ewa 294, 302  
Giedrys Grzegorz 212, 338  
Giraudoux Jean 244, 249, 300, 310  
Glaty Juliusz 22,  
Głowacka Zuzanna 169, 199, 200, 233,  
242, 272, 338  
Głowacki Marek 180  
Głowacki Paweł 217, 333  
Głowacki Zbigniew 292, 317, 318,  
320  
Gnoth Eugen 223, 284  
Goethe Johann Wolfgang 138, 197  
Gogol Mikołaj 294, 305  
Golaszanka Katarzyna 302  
Golik Kamila 217, 333  
Goldoni Carlo 321  
Gołębska Natalia 289  
Gombrowicz Witold 12, 249, 251, 252,  
300, 310, 314, 321, 322  
Göncz Arpad 195  
Gontko Ivan 286  
Gorzowski Igor 324  
Goszczyńska Joanna 291, 292, 299  
Gottwald Klement 51, 128  
Gowarzewska-Griessgraber Regina  
177–178, 334  
Gozzi Carlo 172, 296, 305, 323, 326

Góra S. 302  
 Góralczyk Jolanta 258  
 Grabek Joanna 90, 298  
 Grahame Kenneth 300, 309, 321  
 Gregorová Barbora 99, 323  
 Grimm bracia (Jakub i Wilhelm) 138, 149, 307, 317, 321, 322  
 Grimm Tomasz 294  
 Gripari Pierre 188, 203, 228, 261, 292, 298, 299, 306, 307, 317, 321, 326, 327  
 Grochowiak 307, 327  
 Grotowski Jerzy 26, 93, 110, 185, 248, 249, 267  
 Gryń Elżbieta 330  
 Grzegorzewska Barbara 292  
 Grzesiński Przemysław 323  
 Gulda Przemysław 247, 334  
 Gurawski Jerzy 313  
 Guśniowska Marta 191–193, 208, 224, 229, 269, 292, 293, 300, 303, 304, 308, 309, 314–316, 319, 320, 322, 324, 325  
 Gutekunst Barbara 303  
 Gutkowska Barbara 290  
 Guzik Piotr 251, 334

## H

Habr V. 117  
 Haken Radko 61  
 Halík Jindřich 282  
 Hamar Juraj 284  
 Handzlik Katarzyna 201, 334  
 Harasymowicz Jerzy 291, 311  
 Haring Chris 63  
 Hašek Jaroslav 308, 319  
 Haščák Josef 284  
 Hauser František 41  
 Havel Václav 171, 195  
 Havlíček Zdeňek 186, 282  
 Havlík Václav 66, 80, 81, 339

Hegel Georg 197  
 Hejzman Karel 122, 171, 296  
 Hejno Wiesław 22, 138, 273, 303, 304  
 Helebrand Pavel 147, 186, 187, 189, 190, 198, 203, 204, 207, 209, 211, 213–217, 227, 273, 285, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 339  
 Hemzaczek Franciszek 34  
 Hemzaczek Waław 34  
 Herbert Zbigniew 169  
 Hering Ludwik 108, 142  
 Herodeková Maria 284  
 Herzog Roman 195  
 Heska-Kwaśniewicz Krystyna 163  
 Hierowski Zdzisław 95, 290, 295  
 Hilvering Johann Baptista 40  
 Hilvering Peter 29, 40  
 Hincz Adolf 40  
 Hižnay Jan 284  
 Hledíková-Polívková Ida 26, 31, 40, 75, 129, 180, 255, 257, 269, 329, 334, 338  
 Hładyłowicz Ludwik 290  
 Hodža Milan 17  
 Hoffmann Ernest Teodor Amadeusz 296, 310, 315, 318  
 Hoffmanová Emilia 310, 315, 316  
 Hofman Justyna 139, 334  
 Hofmann Ferdinand 30  
 Holland Agnieszka 24, 25  
 Hollý Josef 287  
 Hołowko Tadeusz 298  
 Hołuj Tadeusz 97  
 Homer 261, 319  
 Homola Jozef 61  
 Homolka 40  
 Horák Pavel 304  
 Hořínek Zdeněk 117  
 Horváthová Iveta 241, 292  
 Hölzer Johann 30

Hronský Josef Cíger 90, 301  
Hrubin František 308, 312, 314  
Hrubý Jan 284  
Hrydzewicz Andrzej 296  
Hub Ulrich 205, 295, 297, 308, 309,  
310, 315, 316, 319, 320, 321, 324, 328  
Hubička Pavel 186, 187, 189, 198, 201,  
203, 204, 209–214, 215, 216, 217,  
266, 273, 292, 293, 294, 295, 296,  
297, 299, 300, 302, 304, 338, 339  
Hudák Ivan 286

**I**

Iłakowiczówna Kazimiera 137  
Iłowski Stanisław 88  
Irzykowski Roman 290  
Iwanowa-Braszyńska Anna 12

**J**

Jachimecka Zofia 292, 296  
Jachym Eugeniusz 291  
Jacob Max 69  
Jakóbczyk Krystyna 212, 213, 294, 296,  
300, 308, 311, 312, 318, 319, 320,  
321  
Jama Waldemar 180  
Jan Paweł II  
Janaček Leon 177, 297  
Jančuška Martin 26, 40, 83, 84, 89, 128,  
339  
Janicki Władysław 291, 313  
Janiszewski Jakub  
Janosch 19  
Janoušek P. 331  
Jansson Tove 295, 318  
Januszewska Hanna 46, 105, 284, 297,  
300, 307, 312, 313, 314, 315  
Jarema Władysław 55, 57, 64, 96, 110–  
111, 153, 165, 273, 290, 303

Jaremińska Maria 109  
Jaremowa Zofia 111, 273  
Jarocki Zenon 90  
Jaroš Jiří 64, 66, 83, 98, 129, 185, 185,  
278, 291, 334  
Jarosz Robert 294, 319, 320, 321  
Jarry Alfred 317  
Jarzyna Grzegorz 249  
Jasiński Janusz 222, 224  
Jaworski Tomasz 159, 301  
Jesenská Milena 46  
Jeżewska Kazimiera 46, 72  
Jędrzejowski Edward 295  
Jílek Jan 202, 299, 307, 317, 326, 327  
Johnson Terry 324  
Joly Ives 69, 109  
Jonas Bogdan 296  
Jonson Ben 145  
Joostberens Jacek 180  
Josephová-Luňáková Blanka 287  
Jun Irena 299, 316  
Jung Carl Gustav 197  
Jungmann Josef 16  
Jurčo Robert 12,  
Jurczyk Anna 229, 334  
Jurczyk Jerzy 334  
Jurkowski Henryk 16, 19, 20, 32, 34, 35,  
39, 41–44, 47, 52, 54, 56, 60, 62, 65–  
69, 71, 75, 85–87, 102, 103, 107, 108,  
111, 119–121, 123, 127, 133–136,  
139, 144, 145, 151, 158, 172, 173,  
253, 262, 265, 329, 330, 332, 334  
Jurkowski Wiesław 301  
Just Vladimír 53, 329

**K**

Kábrt Václav 66, 185, 186, 227, 278,  
282, 283, 298  
Kábrt Zdeněk 282

- Kaden Jerzy 71  
Kafka Franz 92, 138, 178, 297, 305  
Kainar Josef 222, 284, 325, 326  
Kain-May Krzysztof 298, 302  
Kajzar Helmut 20  
Kákoš Ján 99, 301, 303  
Kaláb Josef 64, 73, 278  
Kalarus Roman 180  
Kalfus Pavel 25, 119, 214, 266, 282, 284  
Kalfusová Tatiana 100  
Káliba Jiří 97, 164, 282, 290, 293, 295, 298, 303  
Kalinka Andrej 287  
Kalinowicz Elżbieta 303  
Kalinowiczowie Zenon i Elżbieta 302  
Kalwat Katarzyna 324  
Kamiński W. 302  
Kámal Jan 326  
Kanapariusz Jan 194  
Kantor Tadeusz 21, 26, 93, 109, 110, 185, 248, 249  
Kaplan Jiří 284  
Karafiat Jan 322  
Karłowska G. 301  
Karnecki Zbigniew 220, 303, 304  
Karwatowa Melania 290  
Kaszper Kazimierz 166, 167, 334, 338  
Kaszycki Lucjan 73  
Kazińska Małgorzata 324  
Kerlický Karel 284  
Kern Ludwik Jerzy 230, 292, 296, 303, 322, 324  
Kiec Izolda 109, 330  
Kiełbasiński Jerzy 290  
Kierc Bogusław 265  
Kijak Ula 322, 323, 324  
Kilar Julian 166  
Kilian Adam 62, 71, 111, 138, 273, 293  
Kilian Jarosław 322  
Kilian-Stanisławska Janina 43, 55, 88, 89, 293  
Kipling Rudyard 188, 215, 227, 287, 298, 306, 316, 323, 327  
Kirschner Miloš 61, 65  
Klein Inga Borde 304  
Klíma Marian 285  
Klima Miroslav 220, 304  
Klimczak Bożena 304  
Klimek Piotr 218, 269, 292, 300, 302, 338  
Klimowska Ewa 292  
Klimsa Bogusław 304  
Klimsza Janusz 20, 166–168, 292, 338  
Kliś Michał 291  
Klucznik Arkadiusz 258, 293, 313, 315, 316  
Kłokocki Stanisław 172  
Kłopocka Agnieszka 203  
Kłopocka Iwona 335  
Kobrzyński Wojciech 138, 158, 160, 319, 339  
Kobus Justyna 335  
Kobyłka Krystian 188, 189, 191, 246, 258, 259, 261, 297, 299, 312–315, 320, 339  
Koch-Butym Małgorzata 335  
Kocyba Tadeusz 73, 290  
Kohout Pavel 292  
Kolafa Jiří 282  
Kolár Erik 26, 53, 59, 65–67, 70, 89, 90, 116  
Kollár Ján 17  
Kolumb Krzysztof 149  
Kołakowski Leszek 319  
Komendarek „Gudonis” Władysław 302  
Komeński Jan Ámos 126

- Konew Iwan 294  
Konieczny Marian 97, 102, 290  
Konina Tomasz 24  
Konopa Maria 90, 91, 113  
Konopko Aleksandra 192, 244, 245, 247, 248, 250, 335  
Konopnicka Maria 32  
Konwiński Henryk 294, 296, 297, 318  
Kopalko Zbigniew 111  
Kopecký Jan 95, 96  
Kopecký Matěj (protoplasta rodu) 38, 158  
Kopecký Matěj (ojciec) 158–161, 296, 301, 302  
Kopecký Matěj (syn) 162, 302  
Kopeckých rodzina 37, 158  
Kopoczek Tadeusz 330  
Koptík Jiří 285  
Kordula František 166  
Korcz Włodzimierz 314  
Korczyńska Małgorzata  
Koreluj Bartłomiej 297  
Kořínek Miroslav 117  
Kos Łukasz 223, 325  
Koterla Edward 302  
Kotková Eva 213, 299  
Kott Jan 52, 335  
Kotyczka Marzena 178, 335  
Koubek Václav 284, 312  
Kouřilova Eva 128  
Koutský 40  
Kovacz Michał 195  
Kovalčuk Josef 286, 292  
Kowalewski Maciej 313  
Kowalik Roman 298  
Kownacka Maria 35, 45, 46, 97, 104, 136, 163  
Kozień Lucyna 55, 69, 93, 147, 183, 184, 193, 237, 241, 291, 292, 329, 331, 338  
Koziorowski J. 301  
Kramsztyk Józef 296  
Krejčí Jakub 162, 302  
Krejčí Karel 16  
Krejčí Pavel 287  
Kroczyńska Małgorzata 192, 200, 203, 244, 246, 335  
Krofta Jakub 12, 22, 151, 220, 222–225, 273, 287, 304, 324, 325, 338  
Krofta Josef 12, 26, 120–124, 126, 143–146, 153, 170, 173, 220–222, 255, 271, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 304, 338  
Kroftová Jana 285  
Krok Joanna 237, 335  
Kronsteiner Ludwig 143  
Królikowska-Zięborak Maria 303  
Kruczkowski Leon 97  
Kruszczyński Piotr 321  
Krüss James 283  
Krzemieniecka Lucyna 35, 46, 97  
Krzysztoń Jerzy 267  
Krzyżanowska Halina 296  
Kubátová Maria 295, 298  
Kubiczek 34  
Kubicz-Fik Urszula 295, 297  
Kubisz Jan 168  
Kubkom Petra 287  
Kuchinka Lukáš 25, 217, 266  
Kuczma Leonid 195  
Kudlička Boris 24, 266  
Kujawa Magdalena 221, 335  
Kukučka Martin 228, 321, 323  
Kulhanek Stefan 297, 314  
Kulmowa Joanna 138, 320  
Kundera Milan 323

Kurkiewicz Stanisław 224  
 Kuryło Alicja 295, 296  
 Kurzak Agata 292  
 Kwaśniewski Aleksander 195  
 Kwieciński Grzegorz 139

**L**

Lach Barbara 207  
 Lado Maria 328  
 Lamka Josef 62  
 Lamkowie Josef i Hana 64, 91, 298  
 Laštůvka Jan Nepomuk 38, 126, 150, 283  
 Lausund Ingrid 321  
 Lazaro François 138  
 Lazorčáková Tatjana 331  
 Lechwar Stefan 180  
 Legendź Magdalena 167, 199, 200, 201, 204, 226, 227, 330, 335  
 Legoń Janusz 203, 205, 335  
 Le Guin Ursula 317  
 Legut L. 301  
 Lem Stanisław 318  
 Lemańska Jadwiga 180  
 Leniewicz Freda 294  
 Leśmian Bolesław 62, 304, 308, 313  
 Levinský Rene 286  
 Lewandowski Grzegorz 164–165, 293  
 Lewiński Julian 290  
 Lexová Irena 99  
 Lhotáková Bára 286  
 Libera Antoni 223  
 Liberda Bronisław 165, 297  
 Lichý Saša 282, 291, 297  
 Lichý Norbert 285, 292  
 Ligoń Stanisław 34  
 Lindgren Astrid 302, 312  
 Linert Andrzej 291, 330  
 Lipták František 12, 130, 149, 260–263, 266, 285, 299

Lisowski Zbigniew 210, 212, 261, 292, 299, 317, 318, 319, 320, 321  
 Litvik Petr 181, 297  
 Lopour Josef 291, 311, 314  
 Lorca Federico Garcia 295  
 Lubertowcz Zygmunt 21  
 Lubieniecka Maria 330  
 Lubina-Cipińska Danuta 172, 173, 335  
 Lupa Krystian 249, 322  
 Lutomski Kazimierz 293

**Ł**

Łabiniec Andrzej 72, 73, 102, 157, 290, 291, 295, 297  
 Łabuś Bożena 291  
 Łado Marija 308, 319  
 Łapicki Andrzej 252  
 Łuciuk Julian 72

**M**

Maciejowski Krzysztof 20, 292, 303  
 Mackiewicz Lech 324  
 Macourek Miłoś 290  
 Maeterlinck Maurice 21, 111, 234, 317, 318  
 Majerová Jarmila 64, 73, 282, 295  
 Makonj Karel 111, 114, 126, 127, 142, 284  
 Makowska Iwona 294  
 Makselon Mateusz 294  
 Maksymiak Aleksander 304  
 Makulski Michał 294  
 Makuszyński Kornel 23, 57, 86, 165, 313  
 Malesza Mikołaj 291, 311  
 Malhocky Mikláš 284  
 Málik Jan 26, 38, 42, 44, 45, 47, 53 – 57, 59, 61, 65, 66, 69, 72, 74, 82, 89, 90, 97, 102, 103, 128, 136, 282, 290, 303, 330, 336

- Malíková Nina 26, 64, 125, 137, 175, 180, 332, 336  
Malina Jaromil 105, 117  
Malinowski Jacek 293, 312, 320, 321  
Maliszewski Aleksander 46  
Maloň Antonín 287  
Man Tomasz 258, 304, 313, 314  
Mankovecký Róbert 12, 236, 238, 241, 242, 244, 245, 247, 249, 253, 260, 273, 287, 291, 292, 293, 300, 301  
Manžel Miroslav 330  
Marečková Irena 285, 302  
Marinů Bohuslava 297  
Marko Andrzej 296  
Marlow Christopher 37  
Maróthy-Šoltéssová Elena 40  
Martinka Ivan 25, 287, 315  
Mášatová Milada 99, 100, 161, 294, 301, 302  
Maskats Arturs 323  
Masters Edgar Lee 222, 285  
Mašliński Józef 52  
Matásek Petr 12, 126, 145, 146, 210, 255, 283, 284, 285, 286, 287  
Matoušek Vladimír 119  
Matuszewska Małgorzata 223, 224, 225, 338  
Matuszewski R. 298  
Matwiejew Gienadij 164, 294  
Mayorga Juan 324  
Mazúch Braňo (Bronislav) 224, 304, 323, 324  
Mazur Kazimierz 294, 323  
Mazur Krystyna 133  
Mazurek Mieczysław 298  
Mecziar Vladimír 256, 281  
Meinholm Julius 300, 310, 315  
Melena Miroslav 105  
Mentel (Katowice) 295  
Meyerhold Kazimierz 290  
Meyerhold Wsiewołod 267  
Mędrala Zbigniew 179, 297  
Michalik Franek 166  
Michna-Chełkowska Aleksandra 293  
Mickiewicz Adam 23, 25, 197, 199, 297, 299, 305, 316, 328  
Miczko Zdeněk 73, 157, 282, 283, 291  
Mielcarek Agnieszka 324  
Migdałowska Katarzyna 250  
Miková Marka 302  
Mikulski Kazimierz 73, 96, 109, 273, 290  
Mikuta Marian 22,  
Milan Jiří 282  
Milewska Monika 246, 300, 310, 313  
Milian Jerzy 293  
Miller Witold 36  
Miłobędzka Krystyna 65, 87, 121, 122, 138, 153, 283, 336  
Mintycz Lidia 96  
Miro-Rowiński Mieczysław 34  
Mirowski Marcin 218, 292, 297, 299, 300, 302, 303  
Miśkiewicz Paweł 321  
Mleczo Antoni 290, 291, 293  
Mlynářová Hana 325  
Modrzejewska Krystyna 299, 306  
Mojžišová Zuzana 302  
Mokoš Jozef 91, 122, 129, 223, 283, 293, 302  
Mokrowiecki Marek 166  
Mokrzycka-Pokora Monika 261, 336  
Molencki Marcin 300  
Molier (Jean Baptiste Poquelin) 37, 57, 324  
Molik Zygmunt 258, 336  
Moliński Rudolf 166  
Moniuszko Stanisław 299



Moravčík Jaroslav 106  
 Morawska Renata 208, 336  
 Morawska-Rubczak Alicja 250, 336  
 Morawski Cezary 323  
 Morcinek Gustaw 166, 168  
 Moskal Jerzy 331  
 Morstin Ludwik Hieronim 97  
 Moszczyński Leon (pseud. Jan Ośnica)  
     105, 303  
 Mozart Wolfgang Amadeusz 320  
 Mrázová Soňa 288  
 Mrowińska-Lisewska Lila 295, 297  
 Mrozek Sławomir 111, 322  
 Munková Eva 129  
 Murawska Ludmiła 108  
 Musiał Janusz 180  
 Musorgski Modest 296  
 Mydlarska-Kowal Jadwiga 22, 138, 273

## N

Nauka Bogdan 196, 198, 295, 318, 320  
 Nawrot Mirosław 330  
 Nazaruk Piotr 223, 291, 292, 293, 304  
 Neinert Mirosław 19,  
 Němcová Božena 66, 326, 327  
 Němeček Michal 286  
 Nessel-Łukasik Beata 92, 330  
 Nesveda Ivan 285, 287  
 Nesvendová Dáša 213, 299  
 Neumannová Stáňa 60  
 Newton Izaak 197  
 Ničík Michal 286  
 Nicoll Allardyce 172  
 Niculescu Margarita 68–69  
 Niebał Ilona 336  
 Niedoba Paweł 166  
 Niemirska Joanna 223  
 Nietzsche Friedrich 92  
 Niesiołowski Krzysztof 90, 296

Nikiel František 209  
 Nohavica Jaromír 106  
 Nosál Štefan 106  
 Nosálek Petr 11, 12, 22, 55, 93, 114, 124,  
     140, 146, 153, 168, 169, 183–219,  
     227, 235, 258, 259, 269, 272, 273,  
     274, 285, 286, 292, 293, 294, 295,  
     296, 297, 299, 300, 302, 304, 306–  
     308, 311–321, 326–328, 338, 339  
 Novák Karel 106, 116, 117  
 Nowak F. 298  
 Nowak Maciej 336  
 Novalis 197  
 Nowicki Bolesław 293  
 Nycz Aleksandra 236  
 Nyczek Tadeusz 252

## O

Obinger Johan Georg 30  
 Obermaier Klaus 63, 142  
 Obrazcow Siergiej 51, 52, 54, 55, 56,  
     109  
 Ochabska-Lechwar Magdalena 180  
 Ociepka Teofil 166  
 Oleksy Marek 323  
 Olma Krystian 292  
 Olmová Jarnotová Alice 16, 99, 331  
 Ordak-Kaczorowska Mariola 299, 302,  
     313, 322  
 Ordak-Świątkiewicz Mariola 229, 252,  
     302, 303, 322, 324  
 Orff Carl 318  
 Orkan Władysław 21  
 Orłowski Bartłomiej 300  
 Orszak Dionizosa  
 Orzechowski Emil 331  
 Ośnica Jan (właśc. Leon Moszczyński)  
     73, 237, 292, 310, 312  
 Otton III 194

Otwinowski Marek 304  
Oůrada Jiři 181, 297  
Oyrzanowska-Zielonacka Elżbieta 293

**P**

Pachinger Andrej 285  
Paczeůniowska-Remer Katarzyna 299  
Palach Jan 25, 113  
Paůski Jerzy 96  
Parecka Wiktoria 294  
Parka Sun Al 177  
Partyka Marcin 303  
Pasionek-Szachnowska Bogumiła 294  
Pasiůska Iwona 323  
Pasternak Bogumił 157, 291, 295, 296, 298, 301, 303  
Pastor Krzysztof 323  
Patkovů Kristýna 287  
Patten Brian 321  
Paus Antoni 43  
Pavlıček František 286, 296, 305  
Pavlık Milan 91, 99, 282, 291, 295, 297, 302, 305  
Pawlik Paweł 297, 305  
Pawlik Rafał 180  
Pawlikowski Tadeusz 32-33  
Pawłowska Wanda 36  
Pečko Marián 11, 18, 106, 130, 140, 147, 153, 213, 233-253, 255-259, 272, 273, 285, 287, 291-293, 299, 300, 301, 309, 311-317, 338, 339  
Pehr Josef 61, 80, 97, 100, 101, 125, 164, 165, 293, 297, 298, 301  
Pejcz Beata 304, 313  
Pěkný Tomáš 327  
Penderecki Krzysztof 72, 92  
Peřina Vítek 330  
Peřinová Iva 285, 286, 302, 327  
Perrault Charles 288, 397, 317

Peška Vlastimil 286  
Pessoa Fernando 324  
Pędziwiatr Piotr Paweł 180  
Picasso Pablo 145  
Piech Joanna 180  
Piekarska Joanna 23, 308, 313  
Piekarska Magda 225, 336  
Pietrzyk Ewa 226, 291  
Piktor Lůbomır 130, 286, 288  
Pilař Radek 226, 291  
Pilch Jerzy 314  
Pilch Józef 15, 331  
Pilor Magdalena 336, 338  
Pilný Ivan 284  
Pindór Mirosława 35, 51, 77, 78, 88, 97, 103, 160, 161, 163, 170, 331, 336  
Piotrowska Ewa 274  
Plaszky Tomáš 130  
Plewako Jan 303, 304  
Plewako Taida 90, 91, 113  
Pocci Franz 32  
Pogorielová Jana 283  
Pokorný Miroslav 283, 284  
Polak Cezary 336  
Polák Pavel 100, 119, 284  
Polak-Luścińska Monika 294  
Polakowski Andrzej 149, 150  
Polívka Jan 224, 227-230, 266, 292, 300, 302, 303, 304, 321  
Pollak-Olszowska Agnieszka 242, 336  
Polonyi-Poloński Stefan 34  
Połoński Jerzy Jan 258, 295, 303, 314, 315  
Popescu Alexandru 325  
Popiołek Kazimierz 15, 19, 331  
Popławska Marta 175-176  
Popovová Viera 282  
Poprawski Zbigniew 165, 290, 291, 293, 293, 321

- Pospieszalski Mateusz 299  
 Pospíšil Miloš 226, 291  
 Pospisilová Jítka 224, 324  
 Pospíšilová Vlasta 98, 143, 157, 282, 293, 298, 301  
 Potiszil Jan 18–19, 102, 188, 295, 297, 298, 301, 303  
 Prašek 40  
 Preis Marius 143  
 Pressler (Bressler) Gerhard 30  
 Procházka Jiří 64  
 Prokofiew Sergiusz 231, 295, 296, 323  
 Provazník Jaroslav 41, 331  
 Prószyński Stanisław 290  
 Prus Maciej 24  
 Prusak Maćko 304  
 Przeczek Wilhelm 165, 296  
 Przepiórka Sławomir 221  
 Prześluga Malina 301, 310, 316, 324  
 Pstrokońska Grażyna 303  
 Ptaszkowski Ziemowit 239  
 Puchała Jaśmina 206, 336  
 Puget Jan 99, 291, 293, 303  
 Purkynie Jan Ewangelista 15, 30  
 Puszkina Aleksander 126, 165, 170, 171, 254, 296, 305  
 Putzlacher Renata (Putzlacher-Buchtová) 99, 106, 291, 292, 299
- R**
- Rabelais François 196, 295, 308, 318, 328  
 Racewicz M. 301  
 Radok Alfred 63  
 Radok Emil 63  
 Radzewski Aleksander 296  
 Raifanda Zdeněk 59  
 Ratajczak Piotr 323  
 Rau Krzysztof 138, 220  
 Ravel Maurice 255, 297  
 Renkas Kaja 180  
 Renzi Giralmo (Giovanni lub Johann Rizzi) 30  
 Rembowska Aleksandra 223, 336  
 Respighi Ottorino 296  
 Rettigová Magdalena Dobromila 288  
 Rettinger Andrzej 291, 301  
 Revallo Josef 283, 285  
 Rezler Aleš 180  
 Řezníček Pavel 117  
 Říha Z. 283  
 Rochowiak Jerzy 291  
 Rodziński Michał 180  
 Rogacka Joanna 100, 233  
 Rogacki Henryk Izydor 143–144, 336  
 Romanowský Jan 165, 282  
 Roser Albrecht 69, 142  
 Rostand Edmond 233, 249, 309  
 Rotter-Kozera Violetta 296, 297  
 Rousseau Henri (Celnik) 117  
 Rozhin Andrzej 24, 317, 218, 219  
 Roztworowski Henryk 300  
 Rożek Konstanty 302  
 Ruchnicki T. 298  
 Rydel Lucjan 34  
 Ryl Henryk 51, 53, 56, 57, 103, 111, 121, 134, 158  
 Ryl-Krystianowski Alfred 99, 290, 293, 293, 295, 296, 301, 302, 303, 304  
 Ryl-Krystianowski Janusz 138  
 Ryšavý Karel 282, 283  
 Rysová Eva 24  
 Rzymska Bogumiła 229, 302, 322
- S**
- Sabina Karel 284  
 Sagan Jerzy 180

- Salaber Piotr 294, 296, 297  
Samajová Mária 25  
Samešová Helena 31  
Samoyk Kazimierz 301, 303, 304  
Satalecka Ewa 20, 174, 296  
Sawa Noriyuki 180  
Sawicki Borys  
Sawin Igor 300  
Scala Flaminio 189  
Scheffler Johannes (Angelus Silesius) 197  
Schejbal Maria 146, 148–151, 239, 240, 262, 336, 337  
Schenkova Bela 288  
Schiller Friedrich 175  
Schiller Leon 33, 95, 96  
Schmid Jan 66, 104–106, 115–117, 136, 279, 280  
Schmid Joseph (papa Schmid) 32, 40  
Schmidt Łukasz 300  
Schmitt Eric-Emmanuel 322  
Schultz Bruno 138  
Scott Robert 274  
Sekula Anna Elżbieta 18  
Seneca Lucius Annaeus 324  
Serafinowicz Leokadia 23, 65, 114, 121–123, 127, 134, 138, 153, 170, 283, 294  
Seweryn Andrzej 24,  
Shaw George Bernard 175  
Siedlaczek Kazimierz 166  
Siegel Harro 68  
Sienkiewicz Henryk 249  
Šikola Zdeněk 283  
Sikora Paweł 299  
Šiktanc Karel 286  
Simonides Jaroslav 99  
Sitarski Marek 322  
Siwek Zbigniew 292  
Skarżyński Jan 96  
Skokanová Eliška 159, 337  
Skoumal Petr 105, 284  
Škripková Iveta 130, 233, 257, 285, 291, 292, 299, 309, 310, 311  
Škultéty Jozef 40  
Skupa Josef 37, 41–43, 47, 60, 61, 65, 68, 70  
Slaninka Vladimír 255, 297  
Slíva Ladislav 99  
Słobodzianek Tadeusz (Jan Koniecpolski) 12, 24, 131, 261, 317, 320  
Słowacki Juliusz 199, 200, 229, 292, 299, 300, 303, 306, 307, 308, 313, 316, 318, 319, 323, 324, 326  
Smandzik Zygmunt 102, 295, 297, 298, 301, 303  
Smerd Krystyna 230, 337  
Smetana Bedřich 284, 301, 302  
Smolka Alojzy 20, 22, 36, 98, 297, 298  
Snoch Bogdan 331  
Sogel Ivan 180  
Sojda Sylwia 300  
Sojka Erich 99  
Sokół-Malesza Ewa 291, 311  
Sołdecki Czesław 292  
Sopko Josef 283  
Šotkovský Jan 106  
Sójka Julian 43, 44  
Spačil Leo 97, 100, 125, 164, 293, 297, 298, 301  
Speranski Jewgienij 66, 186, 278  
Spišák Ondřej 12, 17, 24, 27, 93, 130, 131, 140, 148–149, 153, 223, 260–261, 273, 285, 286  
Spyrka E. 298  
Šrámek Vratislav (Vrata) 224, 225, 285, 286, 287, 304  
Srnc Jiří 60, 64

- Šrut Pavel 284  
 Stachová Helena 99  
 Stalin Józef 54, 59, 277  
 Staniek Jarosław 223, 315  
 Stanisławska-Hawurkowa Zofia 62  
 Stanowska Alina 158  
 Stapf Stanisław 303  
 Štefanides Jiří 330  
 Stefański Lech Emfazy 108  
 Štefková Alena 75, 341  
 Štouračová Helena 287  
 Stowe Harriet Beecher 103  
 Stranitzky Joseph Anton 40, 277  
 Stražan Jan 40  
 Stražan Jozef 129  
 Stražan Viliam 31, 40, 129  
 Stražanová Kamila 31  
 Středa Jiří 64, 91, 98, 115, 119, 126, 282, 283, 290, 293, 294, 295, 296, 298, 303, 304, 305  
 Strejczykowska Jarosława 298  
 Strinati Dominic 268, 331  
 Štromská Jana 288  
 Strycharski Dominik 223  
 Štumpf Libor 231–232, 295  
 Štúr Ľudovít 17  
 Šturdíková Jana 287  
 Suchánek Jozef 288  
 Suszka Karol 166  
 Švankmajer Jan 38, 60, 62, 63, 92, 129, 279  
 Svatoň Bedřich 98, 102, 125, 282, 283, 293, 297, 301, 304  
 Svoboda Josef 63  
 Swift Jonathan 224, 241, 249, 292, 304, 310, 311, 315, 324  
 Synková Jana 299, 306  
 Sypniewska Lucyna 230, 292, 303, 322, 324  
 Szajna Józef 26, 94, 110  
 Szajna-Lewandowska Jadwiga 303  
 Szaniawski Jerzy 97  
 Szczepański Jan Alfred (Jaszcz) 52, 96  
 Szczerba Jolanta (Szczërba-Kanik) 291  
 Szczęsny Jarosław 303  
 Szczygielska Zofia 291, 301  
 Szczygielski Tomasz 193  
 Szczygieł Mariusz 25, 46, 92, 331  
 Szekspir Wiliam (Shakespeare) 37, 61, 86, 220, 293, 304, 310, 316, 320, 321, 322, 323, 324, 327  
 Szelachowski Wojciech 139, 233, 291, 292, 299  
 Szelburg-Zarębina Ewa 46  
 Szerszunowicz Jerzy 191, 337  
 Szkopkowa (Szkopek) Halina 164, 165, 289, 294  
 Szkotak Paweł 322  
 Sztaudynger Jan Izidor 33, 34, 36, 37, 43, 44, 52, 56, 88, 331, 337  
 Sztaudynger-Kaliszewiczowa Anna 33, 37, 331  
 Sztok I. 66  
 Szulc Andrzej 298  
 Szwarz Jewgienij 282, 284, 307, 308, 317, 319  
 Szydło Stanisław 20,  
 Szykowski Marian 16  
 Szymanowski Karol 138  
 Szymański Andrzej 207, 295, 299, 300, 307, 308, 312, 328  
 Szyrocki Jan 293, 301
- Ś
- Ślepowrońska Jagna 306, 317  
 Św. Jakub 196  
 Św. Klara 192

Św. Franciszek 192  
Św. Wojciech 193–196  
Świątkiewicz Wojciech 302, 303  
Świerżewska Ewa 338  
Świeżyński Adam 293  
Świrszczyńska Anna 71, 91, 97

**T**

Talarczyk Robert 19, 20,  
Taranienko Zbigniew 110, 331  
Täubelová Kriszna 287  
Teigová Helena 99  
Teofana 194  
Tesař Dominik 25  
Tesařová Ludmila 41  
Thackeray William M. 138  
Tokarczuk Olga 252  
Tolkien John Ronald Reuel 261  
Tolska T. 112  
Tołstoj Aleksy 282  
Tománek Alois 126, 173, 181, 266, 273,  
296, 297  
Tomášek Milan 157, 298  
Tomášová Alena 98, 295, 298  
Tomaszewski Henryk 26, 110  
Tomaszewski Jerzy 46, 47, 105, 128, 332  
Tomaszewski Piotr 89  
Tomaszuk Piotr 140, 167, 235, 256,  
258, 259, 274, 291, 292, 311, 312,  
313, 314, 315, 318, 325, 327  
Tondera Maciej K. 171, 296  
Topor Roland 320  
Tröster F. 117  
Träger Josef 58  
Treliński Mariusz 24  
Trnka Jiří 61  
Trnková Milada 282  
Trosková Kateřina 284  
Trpišovský Lukáš 228, 321, 323

Tschuggmall Chrystian Josef 39  
Tůmová Marie 301, 326  
Tuszyńska Monika 180  
Turba Ctibor 283  
Tuwim Julian 296, 325  
Tymański Tymon 252  
Tyszkiewicz Artur 228, 321, 322

**U**

Uher Pavol 254, 297, 314  
Uličanský Jan 255, 284  
Umińska Emilia 293  
Unger Mathias 30, 40  
Urban Gyula 157, 282, 291  
Urbancová Lujza 300  
Usenko Natalia 303, 314, 315  
Userowicz Hanna 93, 94, 337

**V**

Váh Juraj 129  
Vajdička Lubomír 283  
Válek Jaro (Jaroslav) 106, 287  
Valentová Veronika 332  
Vančura Vladislav 285, 292, 306  
Vaniš Michal 287  
Vangeli Pavel 286  
Vangelis 302  
Vašíček Pavel 54, 60, 64, 66, 69, 90, 92,  
104, 113, 115–117, 125, 136, 282,  
287, 332, 337  
Vavřiková Lucie 332  
Veber Francis 323  
Vémola Luděk 287  
Verne Juliusz 167, 168, 261, 292  
Veselý Jindřich 41  
Veselý Martin 284  
Vildman Miroslav 26, 105, 119, 120,  
131, 173, 186, 188, 214, 226–227,  
282, 291, 295, 298

Villqist Ingmar 20  
Vinci Leonardo da 177  
Visniec Matei 322  
Vítek František 119, 120, 122, 283  
Vlachová Kristina 216, 307, 317  
Vladislav Jan 221  
Vlčková Jarmila 25  
Vogler Henryk 52  
Volkmer Tomáš 147, 168, 186, 187, 189,  
190, 198, 209, 210, 214, 266, 273, 286,  
292, 294, 295, 296, 298, 299  
Vomela Miroslav 61  
Vostárek Karel 284, 291, 312  
Vrtek Vojtěch 287  
Vtípil Tomáš 287  
Vyšohlíd Jiří 119, 120, 122, 146, 223,  
282, 283, 284, 285, 286, 287, 288

**W**

Wach-Malicka Henryka 173, 174, 180,  
334, 337  
Waczków Józef 293, 294, 296  
Wajda Andrzej 248  
Walczak Michał 223, 320  
Walny Adam 223  
Walter Joanna 296  
Wania Joanna 165, 329  
Warlikowski Krzysztof 249  
Waszkiel Halina 100, 332  
Waszkiel Marek 21, 23, 29, 31, 32, 34,  
36, 43, 47, 58, 70, 71, 89, 90, 96, 109,  
112, 143, 332  
Wawrosz Adam 35  
Wądołowska Izabela 180  
Wątroba Juliusz 292  
Webb Charles 223  
Weiss Peter 256, 281, 314  
Weiss-Grzesiński Marek 24  
Weltschek Adolf 317

Werich Jan 282, 326  
Werner Vilém 97  
Weryho Maria 32  
Wesołowski Emil 24,  
Wesołowski Jan 36  
Widera Bogdan 175, 176, 179, 303, 337  
Wieczorkiewicz Wojciech 65, 122, 123,  
134, 138, 153, 170, 283, 294  
Wierzbowski Ryszard 31, 332  
Więckowski Z. 301  
Więclawówna Zofia 291  
Wiktorowicz Dariusz 211, 294, 319,  
321  
Wiktorowicz Mateusz 294  
Wilant (Katowice) 295  
Wilczek Stanisław 329  
Wilde Oscar 84, 86, 308, 319, 328  
Wilkoński Zbigniew 265  
Wilkoszewski Franciszek 293, 301  
Wilkowski Jan 42, 43, 57, 62, 69–71,  
91, 105, 111, 127, 138, 153, 265, 273,  
315, 316  
Winkler Kazimierz 292, 294  
Wiśniewska Marzenna 211, 329  
Wit Marek 215, 296, 307, 308, 317, 319  
Witkacy (Stanisław Ignacy Witkie-  
wicz) 110, 138, 229, 265, 302  
Wnukowa Krystyna 291, 301, 302  
Wodecka-Lasota Dorota 244, 247, 337,  
338  
Wojciechowski Zbigniew 86  
Wojnarowski Edmund 164, 165, 296,  
297, 307, 318, 328  
Wojtucka Irena 72, 166, 290  
Wojtyszko Maciej 296, 300, 313  
Wojtyszko Maria 224, 304  
Wolański Waldemar 25  
Wolny Alfred 35, 90, 91, 98, 195, 203,  
337



Wolski Julian 165  
Wolski Marcin 256  
Wowro Jędrzej 138  
Wójcik-Wiktorowicz Barbara 294  
Wroniszewski Jan Zbigniew 135, 337  
Wronka Leszek 166, 289, 295  
Wróblewski Waldemar 291  
Wygoda Tomasz 296  
Wyspiański Stanisław 21, 200, 314

**Z**

Zaborowski Jerzy 19, 99, 290, 293, 295, 297  
Zachar Karol 106  
Zachmoc Lucjan 293  
Zákostelecký Marek 11, 223, 224, 266, 285, 286, 288, 304, 325  
Zakrzewski Jerzy 293  
Zámečnicková Petra 287  
Zapolska Gabriela 32, 322  
Zarycki Andrzej 294  
Zarzecki Michał 59, 90, 91  
Zavarský Ján 236, 257, 259, 266, 273, 292, 299, 300, 311, 312, 313  
Zavtrak Ivan 213, 285  
Zawadski Ryszard 57

Zawadzki Aleksander 19  
Zbrojewski Zbigniew 295  
Zdrojewski Bogdan 11  
Zelenka Petr 322  
Zeller Karl 319  
Zichová Barbora 288  
Zimna Elżbieta 339  
Ziółkowski Jarosław 297  
Ziętek Jerzy 19  
Zitzman Jerzy 21, 72, 73, 90, 97, 138, 142, 157, 165, 226, 290, 291, 295, 303  
Znamierowski A.  
Zuber Stanisław 297  
Zubková Zoja 225, 304  
Zwolski Zenobiusz 21  
Zyskowska-Biskup Agnieszka 246

**Ż**

Żak Andrzej 296, 305  
Żeromski W. 301  
Žliková Maria 100  
Zuber Stanisław 298  
Żylińska Jadwiga 312  
Żywczok Paweł 164–165, 294, 295, 296, 339



Ewa Tomaszewska

## TAM A ZPĚT

### aneb polsko-československé a polsko-česko-slovenské loutkářské kontakty ve Slezsku

#### Shrnutí

Dějiny českého loutkového divadla jsou dlouhé a zajímavé a pro českou kulturu mají nezanedbatelnou roli. První zápisy a rytiny týkající se českého loutkového divadla pocházejí z 16. a 17. století. V 18. století má loutkové divadlo v Čechách už své pevné základy a to zásluhou kočovných anglických a později německých a nizozemských hereckých společností. Formující se klasický repertoár loutkového divadla čerpal inspiraci v dílech Marlowa, Shakespeara či Moliéra a později také v operních librettech nebo v dílech s apokryfickými či biblickými motivy (*Doj Juan, Faust, Jenováfa*). Od poloviny 17. století promlouvali čeští loutkáři ke svému obecenstvu rodným jazykem, což bylo v období, kdy v Čechách převládala němčina, nesmírně záslužné. Čeští loutkáři šířili národní jazyk a později se stali i národními buditeli. Dále začínali tvořit noví autoři, kteří dodávají loutkářům aktuální texty vycházející z českých legend a historických událostí. V 19. století se objevila jména Matěj Kopecký a Jan Nepomuk Laššovička, osobnosti, které vzkřísili český jazyk a českou tradici v období národního obrození.

Ve druhé polovině 19. století se v Čechách zájem o loutkové divadlo nadále rozvíjel a zasáhl i na Slovensko, kde bylo loutkové divadlo známé díky kočovným hereckým společnostem a potulným loutkářům přicházejícím z Rakouska, Německa a dokonce i Francie. Martin Jančuška píše: *První zmínky (o slovenském loutkovém divadle) pocházejí z 30–40 let minulého století /20. století/. V tomto období hraje v Bánské Bystrici pravidelně moravský loutkař Koutský (...) Loutky hovořily jazykem, ve kterém se mísila čeština a slovenština. Do her pronikal vlivem prostředí, i lidový folklór jako zpěv a horalský tanec „Podzemok“. Jozef Škultéty vzpomíná na loutkáře Práška, který hrál kolem roku 1860 v městečku Revúce a slovenská spisovatelka Elena Maróthy – Šoltésová píše o českém loutkáři Josefu Dubském (...) Všichni tito loutkáři, ať už měli své stále bydliště na Slovensku nebo zde pouze dojížděli se svými představeními, pocházeli z Moravy a Čech. Dokonce i nejznámější slovenský loutkář Jan Stražan se loutkářské umění naučil od českého loutkáře Honolky<sup>1</sup>.*

V době, kdy Polsko ztrácelo svou nezávislost, bylo na území Čech a Slovenska loutkové divadlo nejen známé a populární, ale mělo tu už i svou tradici. V 19. století reprezentoval

<sup>1</sup> M. Jančuška, *Teatr lalek w Słowacji* w: J. Malik, *Teatr lalek w Czechosłowacji*, s. 41.

polské loutkové divadlo pouze betlém. Zatímco v jiných zemích velmi populární druh divadla s lidovým hrdinou (například: Punch, Poliszynel, Guignol, Pietruszka nebo německy Kasperle, česky Kašpárek, slovensky Gašparko), nebylo polským obecněstvem nikdy akceptováno. Naopak bylo přijímáno jako tradice těch, kteří dobývali a obsazovali Polsko. Dokonce i mnohem později, v období mezi dvěma světovými válkami, kdy se objevila skupina nadšenců fascinovaná loutkovým divadlem, se potvrdilo, že stvořit populárního loutkového hrdinu je v Polsku nemožné.

Na konci 19. století a na počátku století 20. se loutkové divadlo v Čechách a na Moravě stává „majetkem všech“. Nadále existovaly nejen kočovné herecké společnosti či herecké rodiny, které prezentovaly svá loutková představení na ulicích a náměstích, ale kromě toho se zrodilo nespočet amatérských souborů a téměř každá rodina měla své domácí loutkové divadlo. *V tomto období se hlavně díky velké produkci loutek a domácím loutkovým divadlům podařilo to, že se české loutkové divadla natrvalo stalo součástí masové, každodenní kultury a našlo své místo nejen při hromadných oslavách, ale i v rodinách ve společných chvílích volna<sup>2</sup>.*

Na straně jedné se zde formuje amatérské a rodinné divadlo, na straně druhé se pomalu lidové divadlo vydává na cestu uměleckého hledání. Kromě tradičních loutkových představení se začínají objevovat představení varietního typu, která byla složená z krátkých scének a loutkových výstupů se zábavnými monology, dialogy a technickými popisy. Ve dvacátých letech se zásluhou Josefa Skupy zrodila postavička Spejbla, která měla být novodobou konkurencí tradičního Kašpárka. Divadlo Spejbla a Hurvínka se stalo nejznámějších českým loutkovým divadlem první poloviny 20. století.

Na počátku 20. století vstupuje české loutkové divadlo do své nové etapy – vznikají teoretické a historické práce na téma loutkového divadla, konají se literární soutěže o nejlepší loutkovou hru, jsou zakládány další umělecké soubory a v letech 1912–1913 dokonce vychází časopis „Český loutkář“, jehož šéfredaktorem byl Jindřich Veselý<sup>3</sup>.

Polská loutková tradice je skromnější: patří zde již výše zmiňovaný a tolik zajímavý polský betlém – divadlo lidové a sezónní, několik soukromých divadel, která vznikla ve 20. století a působila ve Slezsku, Velkopolsku, Pomořanech či Vilně, dále několik nadšených loutkářů aktivních v meziválečném období a v neposlední řadě patří do této tradice i pedagogicko umělecké zkušenosti varšavského divadla „Baj“ – jediné polské profesionální loutkové scény, která existovala před 2. světovou válkou. Výčet toho všeho se ale nemůže rovnat mnohaleté loutkové tradici sousedů za jižní hranicí. Průkopníci a pionýři polského loutkářství získávali profesní zkušenosti od zahraničních loutkářů z Německa, Belgie, Itálie a vzorem a inspirací pro ně bylo i české loutkové divadlo. Jan Izidor Sztudynger vzpomíná: *První divadlo, které jsem sledoval s otevřenou pustou, bylo Divadlo Spejbla a Hurvínka. Setkal jsem se s ním v roce 1936 na Moravě a později jsem ho obdivoval na jejich pohostinných vystoupeních ve Vídni a v Polsku. Bylo to divadlo spontánně směřné<sup>4</sup>.*

<sup>2</sup> J.R. Fausty, *smoki i utopce ze Złotej Pragi*, Teatr Lalek 1992, nr 1–2, s. 22.

<sup>3</sup> Časopis je s přestávkami a pod různými názvy („Loutková scéna“, „Československý loutkář“, Loutkář“) vydáván dodnes.

<sup>4</sup> J. Sztudynger, A. Sztudynger-Kaliszewiczowa, *Chwalipięta czyli rozmowy z Tatą*, Kraków 2009, s. 206.

To, že v Polsku chyběla výrazná loutková tradice, byl jeden z důvodů, proč se po 2. světové válce vydaly loutkové scény jinou uměleckou cestou. Československá loutková divadla se snažila navázat na předválečné zkušenosti. V Polsku začíná vše od nuly. Protože v té době nebyla šance rychle předávat informace a ještě neexistovaly mezinárodní kontakty, rozvíjelo se polské divadlo podle vlastních nezávislých koncepcí. Podobu mu určoval spletenec pedagogicko-výchovných idejí zakořeněných ve varšavském divadle „Baj“ a umělecké nápady scénografů, kteří v loutkovém divadle hledali nový tvůrčí prostor. Krakovské divadlo „Groteska“ Władysława Jaremy (1945) či „Niebieskie Migdały“ Janiny Kilian-Stanisławské (1946) byly dobrými začátky pro formování se scénografického myšlení o loutkové inscenaci. U zrodu Divadlo v Bielsku – Biale „Banialuka“ (1947) stojí také dva scénografové: Jerzy Zitzman a Zenobiusz Zwolski. Pohled výtvarníka na loutkové divadlo umožňoval jiný pohled na prostor, umožňoval otevřít množství nových světů, umožňoval oživení výtvarníkovy vize a rozproudění divadelního světa představ a fantazie, což se zcela lišilo od tradičního způsobu přemýšlení.

V roce 1945 začal bouřlivý proces formování se Evropy a Československo, podobně jako Polsko, bylo plné vnitřních konfliktů. Oba státy se dostaly pod silný vliv SSSR. Divadla se stala státními institucemi financovanými ministerstvem, což je zavazovalo k realizaci ideových programů plánovaných „tam nahoře“. Zákonodárcem pro loutkové divadlo v zemích sovětského bloku se stal Siergiej Obrazcov – zakladatel a ředitel Státního loutkového divadla v Moskvě. Jeho představení byla k vidění v rámci turné po střední Evropě (v letech 1948–1949) a vyvolala nadšení nejen mezi diváky, ale i mezi divadelními kritiky a loutkáři. Nejsilnějším dojmem zapůsobila skvělá animační technika moskevských loutkářů. Vypadalo to, že Obrazcovovy loutky žijí a dělají vše jako skuteční lidé. Tohle úsilí o realistické zobrazení padlo na úrodnou půdu, protože v té době se divadly šířila doktrína socialistického realismu. Jejím základním kamenem byla idea umění „socialistického co do obsahu a národního co do formy“. A tady se česká loutkářská tradice setkala s doktrínou socialistického realismu, která byla politicky prosazovaná a v socialistických zemích považována za jedinou správnou. Proto československá loutková divadla uvázla v tradici zmodifikované shodně se socialistickým realismem.

Přítomnost Obrazcova v Polsku potvrdila ideový dualismus mezi polskými loutkáři. Jedna část jich se socrealismem souhlasila a byla přesvědčena, že loutka prostě zastupuje živého herce. Druhá část viděla v loutce specifického herce, jehož výtvarná forma v sobě nese symbolický obsah. V tomto druhém pojetí neměl realistický obraz světa tak zásadní význam, protože hlavní důraz byl položen na metaforu. V roce 1955 uvedl Władysław Jarema představení *Babička a vnouček, čili noc zázraků* (*Babcia i wnuczek, czyli Noc cudów*) na motivy Konstanta Ildefonse Gałczyńskiego. V představení si pozitivní hrdinové sundávali své masky a tímto demonstrovali své „člověčenství“, které stálo v opozici proti světu hlouposti a předsudků. Současně masky podtrhávaly i divadelnost. V představení varšavského divadla „Lalka“ – *Guignol v potížích* (*Guignol w tarapatach*, w Czechosłowacji znany pod tytułem: *Giñol v Paříži*) Jana Wilkowského (1958) – byl princip práce s maskami, které byly nasazovány a sundávány, pojat zcela originálně a spojení loutky a rekvizity s živým hercem nabíralo novou dimenzi. K umocnění divadelnosti sloužily také songy směřující do hlediště, inspirací bylo epické divadlo Bertolda Brechta. V roce 1958 v Bedzině režisér

Jan Dorman boří svým představením *Krejčík Nitka* (*Krawiec Niteczka*) Kornela Makuszyńskiego paravánovou konvenci a tvoří nový typ loutkového představení, které sám nazývá divadlem zábavy. A takto specificky se v krátkosti formovalo polské loutkové divadlo.

V Čechách se teprve po Stalinově smrti (1953) začínají objevovat první pokusy o prolomení tradičního způsobu myšlení o loutkách, což spočívá na straně jedné v pokusech zavést realismus s prvky fantazie<sup>5</sup>. Na straně druhé se začínají používat zcela nové loutkové techniky (zavádějí se například loutky typu javajka, maňásci, objevuje se černé divadlo a pracuje se se stínem). Změny jsou nejprve pozvolné, ale v 60-tých letech nabírají tempo a vrcholí v letech 70-tých. Centrem loutkového dění a všech těchto změn se stávají města Liberec, Hradec Králové, Plzeň a Praha.

Existují i jasné důkazy o tom, že polské divadlo se stalo inspirací pro Československé umělce a to především po stránce výtvarné, díky které dostalo divadlo „svěží vítr do plachet“. Nemalý obdiv sbírala tvůrčí odvaha a svým způsobem i nezávislost, která v polském divadle panovala. Což potvrzují slova Karla Brožka: *V polském divadle byla tvůrčí svoboda mnohem větší než u nás. A kromě toho polští umělci tvořili scénografie pro loutkové divadlo s větší fantazií a výsledkem bylo doslova divadlo výtvarné. V oněch dobách to byla pro nás opravdu zázrak*<sup>6</sup>.

Zároveň v roce 1954 účinkovali v Praze na nově otevřené Katedře loutkového divadla na Divadelní akademii muzických umění (DAMU) první polští studenti. Osobní kontakty, které byly při tomto setkání navázány, měly ohromný význam pro pozdější uměleckou činnost jak českých, tak polských tvůrců.

Dalším místem setkání se polských a československých loutkářských souborů byly festivaly. Tím nejdůležitějším byl Mezinárodní loutkový festival v Bielsku – Bialé, který byl založen v roce 1966. Jeho cílem bylo vytvořit prostor po bilaterální setkání polských a československých divadel. Postupem času se festival vyvíjel a stal se výjimečným loutkářským svátkem, na který přijížděly soubory z celého světa. Díky tomuto festivalu pronikaly do každodennosti střední Evropy západní koncepce a ideje, což vneslo obzvláště v letech šedesátých a sedmdesátých do dalšího konání „svěží vánek“.

Prvním polským divadlem, které – samozřejmě ne bez problémů – navázalo stálé kontakty s divadly v Československu, bylo loutkové divadlo „Banialuka“. To v roce 1957 vyjelo na turné po Slezsku (Ostrava, Havířov, Třinec, Frýdek Místek, Karviná, Český Těšín). V roce 1958 došlo k výměně představení mezi loutkovým divadlem „Marcinek“ z Poznaň a Krajskou loutkovou scénou v Liberci. V roce 1963 byla tři polská divadla: divadlo „Marcinek“ z Poznaň, „Státní divadlo loutky a herce“ (Państwowy Teatr Lalki i Aktora) z Lublinu a „Divadlo dětí Zagłębia“ z Bedzina pozvána do Brna a to u příležitosti II. Celostátní přehlídky profesionálních loutkových scén. Další důkaz, že kolegové za jižní hranicí se zajímali o polské počiny.

Největší divadelní událostí se stala spolupráce na mezinárodním projektu *Jánošík* (1975). Zúčastnila se ho tři divadla: české divadlo „Drak“ z Hradce Králové, „Krajské Bábkové divadlo“ z Bánské Bystrice a Divadlo loutky a herce „Marcinek“ z Poznaň. V rám-

<sup>5</sup> Byla to představení spojující realismus s poetickým scénickým obrazem a nejednou i s groteskou.

<sup>6</sup> Tomaszewska Ewa, *Teatr to przestrzeń wolności*, „Magazyn Kultury MOST“, nr 6–7, s. 66.

ci příprav na jedno divadelní představení se zde sešly takové umělecké osobnosti jako: z Čech – Josef Krofta, Slovensko reprezentoval Čech, Karel Brožek, a Polsko – Wojciech Wiczorekiewicz a Leokadia Serafinowicz z Poznaň. Polsko – česko – slovenský lidový hrdivina Jánošík byl spojujícím článkem tří národů v tomto uměleckém divadelním počínu. Projekt divadla tří národů byl klíčovým elementem pro polsko – česko – slovenskou spolupráci a byl to zároveň impulz a vzor pro léta následující<sup>7</sup>. Vlna spolupráce pokračovala hostováním Josefa Krofta, který v poznaňském „Marcinku“ nastudoval slavné představení *Don Quijote* (*Don Kichot* 1976), jež se díky své polické výpovědi dočkalo realizace v Česku po 18 letech (1994), tedy až po „sametové revoluci“.

Navzdory omezením a veškerým problémům věděli čeští loutkáři velmi dobře, co se v polském divadle děje. Měli přehled o všech důležitých premiérách, psali o nich a vydávali recenze. Polsko navštívili významní českoslovenští tvůrci a recenzenti jako Erik Kolár, Jan Malík, Miroslav Česal, Milan Čechuk, Martin Jančuška, Jan Dvořák, Josef Krofta, Miroslav Vildman, současně stále aktivní Ida Hledíková ze Slovenska nebo Nina Malíková z Čech. Polští umělci vydávali v československých časopisech své příspěvky týkající se vlastních tvůrčích vizí a koncepcí (Jan Dorman, Henryk Jurkowski, Krystyna Miłobędzka).

Léta šedesátá a sedmdesátá byla pro Poláky obdobím velkého tvůrčího hledání na poli divadelním. Pro Čechy to bylo zase období pozorování, učení se a vyjadřování nových koncepcí, které byly často inspirovány polským počínem a to nejen v loutkovém divadle. V osmdesátých letech, s ohledem na politickou situaci v Polsku, jsou kontakty s Československem utlumeny nebo zcela přetřhány. V Polsku dochází v loutkovém divadle ke stagnaci.

Je to ale také období prvních důležitých uměleckých počínů českých loutkářů v polském divadle. Připomeňme představení *Johannes doktor Faust* (*Johannes doktor Faust*), které nastudovalo Divadlo Loutky a herce ve Walbrzychu v režijně scénografické spolupráci Matěje Kopeckého a Jaroslava Doležala (1980). Bylo to jedno z prvních představení v Polsku, které se opíralo o tradiční český text a marionety. V Bielsku a Opolu se objevuje další český režisér – Miroslav Vildman. Díky němu našel cestu do Polska i Petr Nosálek a jeho spolupracovníci. Pavel Helebrand, Tomáš Volkmer a Pavel Hubička. Slezské divadlo loutky a herce „Ateneum“ a následně „Divadlo dětí Zagłębia“ z Będzina navázalo spolupráci s umělci na české straně Olše: Rudolfem Chowaniokem, Pawłem Żywcokem a Halinou Szkopkovou, svázanými s československým polským loutkovým divadlem „Bajka“. V dubnu 1968 přijeli na přehlídku diplomových představení studentů loutkoherectví i studenti pražské DAMU. Vystoupili se dvěma představeními: *Džezinbed* (*jazzwłóžku*) v režii tehdy ještě studenta Ondřeje Spišáka (ze slovenského Martina) a s *Johankou z Arcu* (*Joanna d'Arc*) pod režijním vedením profesora Miroslava Vildmana. Setkání českých divadelníků s polskými poukázalo na krizi v polském loutkářství.

Situace se ale pomalu začala měnit. V Československu se rozvíjí nové loutkové divadlo, které má zajímavý divadelní jazyk, jak po stránce herecké, tak výtvarné. O scénografii pro loutkové divadlo se začíná přemýšlet jinak – na divadelní prostor se nahlíží jako na mo-

<sup>7</sup> Je třeba připomenout, že po 35 letech byl tento projekt zopakován. Tentokrát spolupracovalo varšavské divadlo „Lalka“, divadlo „Drak“ z Hradce Králové a „Staré divadlo Karla Spišáka“ z Nitry. V roce 2010 společně zrealizovali inscenaci nazvanou Jánošík, Janosik, Jánošík, která byla složena ze tří nezávisle na sobě nastudovaných celků. Snahou tvůrců bylo propojit tři kultury, tři konvence a tři jazyky v jedno společné představení, které spojuje tatáž fabule.



bilní a měnící se prostor, do něhož je možno vkládal multifunkční scénické mechanismy. Navíc tomuto prostoru dodává osobitost a rytmus i divadelní hudba jako nedílná součást celého představení. Toto byly polské inspirace, které v československém loutkovém divadle nabraly zcela nových rozměrů. V Polsku touhle dobou nastává umělecký úpadek a převládají jen plané diskuse o principech loutkářství a herectví.

Po rozpadu Československa a obzvláště po roce 2003, kdy se hranice zcela otevřely a Polsko, Česko a Slovensko se staly členy Evropské unie – vstupuje do polských divadel řada českých a slovenských umělců, kteří si záhy získali ohromné sympatie a náklonnost polského publika. Byli to především **Karel Brožek**, **Petr Nosálek**, **Marian Pecko**, **Ondřej Spišák**, **Simona Chalupová-Pěničková** či **Jakub Krofta**, který je od roku 2012 uměleckým ředitelem „Divadla Loutek“ ve Vratislavi. Karel Brožek, v letech 2007–2012 umělecký šéf polské loutkové scény Slezského divadla loutky a herce „Ateneum“ v Katovicích. Po něm převzal štafetu vedení katovické scény Petr Nosálek. Tato fakta jsou precedent v historii polského divadla.

Je třeba také říci, že čeští režiséři si s sebou přivázeli spolupracovníky, s nimiž tvořili umělecký tým podílející se na realizaci představení. Byli to například scénografové **Pavol Andraško**, **Eva Farkašova**, **Pavel Hubička**, **Pavel Kalfus**, **Lukáš Kuchinka**, **František Lipták**, **Jan Polívka**, **Alois Tománek**, **Tomaš Volkmer**, **Marek Zákostelecký**, **Jan Zavarský**; hudební skladatelé: **Nikolas Engonidis**, **Pavel Helebrand**, **Robert Mankovecký**. Mezi těmito jmény najdeme jak příslušníky staršího pokolení, tak mladé umělce či absolventy zreformované Katedry alternativního herectví a loutkářství na DAMU Praha.

Nejdéle spolupracuje s polskými divadly Karel Brožek. Své první představení v Polsku nastudoval v 80-letech. Bylo to loutkovém divadle „Marcinek“ v Poznani. V roce 1990 navázal spolupráci s ŠTLiA „Areneum“ v Katovicích, kde se podílel na realizaci 10 premiér. A jeho zde nastudovaný *Král Jelenem C. Cozziho* (1995) obdržel postišní ocenění – Zlatou masku. Jako umělecký ředitel se zasloužil o zrození druhé „alternativní“ scény divadla „Ateneum“ – Divadla v Galerii. Realizoval zde několik nezapomenutelných představení (*Jama* – 2008, *Joanna d'Arc* – 2010). Brožek využíval svých mezinárodních kontaktů a díky němu získal festival „Katovice dětem“, na jehož organizaci se divadlo podílelo od roku 2002, nový lesk.

**Petr Nosálek** je jako režisér podepsán pod 70 představeními, jež realizoval nejen ve slezských divadlech, ale také v Toruni, Olštýně, Bailymstoku nebo Varšavě. Byl fascinován romantismem a to se projevilo zejména v jeho dvou nastudováních *Balladyny* J. Slowackého („Divadlo A. Smolki“ v Opoli – 1996, obnovená premiéra v roce 2006; loutkové divadlo „Banialuka“ J. Zitzmana v Bielsku-Bialé – 2007). Stejně blízká jako romantismus byla Nosálkovi i biblická témata. Dvakrát režíroval divadelní projekt s prvky mysteria a oratoria. Hlavními hrdiny byli sv. Vojtěch (*Mysterium o cestě svatého Vojtěcha* (*Misterium drogi świętego Wojciecha*) – Opole, 1996) a Jakub Böhm (*De Regeneratione, Znovuzrození* – Jelenia Góra, 2009). Hrdinové spojovali národ polský, český a německý. V roce 2009 začal Petr Nosálek spolupracovat s polskou autorkou divadelních her po děti Martou Guśniowskou. Nastudoval s ní 11 premiér *O mladších bratřících sv. Františka* (*O młodszych braciśskich Św. Franciszka*), *Pohádka o hrajícím čajniku* (*Baśń o Grającym Imbryku*), *Tristan a Isolda* (*Tristan i Izolda*), *Pod-Grzybek*, *Popelka* (*Kopciuszek*), *Sněhurka* (*Królewna Śnieżka*), *Pro-*

*tivka a sedlák (Nieznoška i Kmieć)*, *O upírovi U. (O wampirze W.)*, *Bazilišek (Bazyliśzek)*, *Malá mořská víla (Mała Syrenka)*. Nosálek byl také oceňován za svou neobyčejnou schopnost srozumitelně zpracovat na divadelní scéně závažná a pro děti jinak těžká témata: *Tučňáci na arše (Jak pingwiny arką popłynęły)*, *O čertíkovi Widelku (O diabelku Widelku)*, *O království stromů a tráv (O królestwie drzew i traw)*. Svá počáteční představení realizoval se scénografem Tomášem Volkmerem a následně započal spolupráci s mladším scénografem Pavlem Hubičkou a hudebním skladatelem **Pavlem Helebrandem**. Společně dokázali dokonale skloubit všechny divadelní prostředky a prvky v jednotlý mnohvrstevný celek např. *V příběhu o lásce, stromu a tobě (Opowieść o miłości, o drzewieci o tobie)* 1996, *Knihy džunglí (Księga dżungli)* 1998. Smrt Petra Nosálka v roce 2013 přetrhla tuto slibně se rozvíjející spolupráci s polskými divadly.

**Pavel Hubička** se záhy stal scénografem tvořícím téměř po celém Polsku. O roku 1995, kdy pro „Opolské divadlo A. Smolky“ navrhoval svou první scénografii k pohádce Ladislava Dvorského *O hodném drakovi (Bajki o dobrym smoku)* má na svém kontě přes 90 scénografií. Pavel Hubička byl spoluautorem projektu přestavby divadla loutek „Baj Pomorski“ v Toruni.

Dalším českým, stejně populárním scénografem je **Jan Polívka**, který na elekováném pracovišti ve Vratislavi absolvoval dálkové studium Vysoké školy divadelní L. Solského v Krakově. Tato škola rozšířila od devadesátých let 20. století své pole působnosti a začala spolupracovat s jinými školami. Mezi jinými i s pražskou DAMU. Jednou ze základních forem spolupráce mezi školami byla a stále je realizace společných divadelních projektů. Díky tomu se setkávají mladí herci, scénografové a hudební skladatelé při práci na společném představení. Od roku 2002 krakovská Vysoká škola divadelní (PWST) vstoupila do programu Erasmus, který je součástí evropského programu Sokrates, a podporuje výjezdy studentů na zahraniční stáže. A přesně touto cestou se dostal Polívka do Vratislavi, kde působil jako scénograf studentského představení *Masakr (Masakra)* 2003. V současné době je podepsán pod více než padesáti scénografickými návrhy realizovanými po celém Polsku.

Scénografickým gigantem (více než 90 návrhů) a současně kostýmní výtvarnicí je **Eva Farkašová** ze Slovenska. S její prací se setkáváme téměř po celém Polsku. Deset let spolupracuje s Petrem Tomaszukem a jeho souborem „Wierszalin“ z Supraśla. Farkašová přišla do Polska s **Marianem Pecko**, režisérem loutkového divadla „Na Rozcesti“ v Bánské Bystřici. Pecko je umělcem s nekonečnou divadelní fantazií a k realizaci svých představ se nebojí použít různou techniku. I on je stálým hostem v polských loutkových divadlech a jako režisér je zde podepsán pod víc než dvaceti představeními. Jeho první inscenací slavící úspěch dodnes bylo nastudování hry *Mr Scrooge* (varšavská verze v roce 1995, v Bielsku-Białej se premiéra konala v roce 2001, a opolská premiéra proběhla v roce 2005). Jeho nejslavnější premiérou bylo následně mnohokrát oceňované představení *Ivona, princezna burgundánská (Iwona, księżniczka Burgunda)* W. Gombrowicze.

Ve Varšavě se zabydlel jiný Slovák – režisér **Ondrej Spišák**. Společně s Františkem Liptákem, zde nastudovali řadu představení a to nejen v loutkovém divadle. Nejvýznamnější Spišákovy inscenace povstaly díky spolupráci s polským dramatikem Tadeuszem Słobodziankiem v rámci „Dramatické laboratoře“. Spišákovy nastudování *Proroka Ilji (Prorok Ilija)*, *Merlina (Merlin)* *Jiná historie (Inna historia)*, *Malamba (Malambo)*, a obzvláště pak

*Naši třídy (Nasza klasa)* vzbudily nejen obrovský zájem, ale rozpoutaly i vlnu diskusí vykračujících za hranici divadla. Diskusí na bolestná a vážná témata týkající se nacionalismu, krutosti, ztráty víry či hledání smyslu života.

Není se čemu divit, že čeští a slovenští tvůrci, kteří jsou v polském divadle přítomni od poloviny devadesátých let a tvoří divadlo blízké našim zkušenostem, divadlo promyšlené po stránce výtvarné i hudební, divadlo, ve kterém složky představení spolu souzní, divadlo, které divákovi předává podstatný obsah týkající se problémů člověka, dokážou hluboce zasáhnout polské obecnost. Karel Brožek navrhuje návrat do minulosti, k dávným pověstem a mýtům, v historii a přes historii hledá identitu současného člověka. Petr Nosálek se také obrací do historie, v duchovnu a víře hledá ty nejdůležitější hodnoty, které současný člověk ztratil, a které jsou, dle jeho názoru, ukazatelem cesty i cílem lidského života. Marián Pecko se ve své tvůrčí práci soustředí na člověka. Jako psychoanalytik sahá hluboko do lidského svědomí a bezlitočně ukazuje všechny naše neřesti. Objevuje také humanistickou hloubku lidských osudů.

Do Polska se vrátili dávno zapomenuté a na vyšší úroveň přepracované ideje, které jsme už my sami považovali za „jalové“ a vyčpělé. Češi a Slováci nám dokázali, že to není pravda. Je třeba ovšem dodat, že druhá vlna českých a slovenských umělců přijela dělat do Polska jiné divadlo, divadlo postmodernistických idejí. Naši jižní hosté se u nás setkávají s podobným myšlením, které se v polském divadle rozrůstá od osmdesátých let. Lámou se hranice a nejviditelnější je to při přelamování hranic v loutkovém divadle, kdy se vstupuje do prostoru dramatického divadla, které bylo až doposud hermeticky uzavřené. Dnes v tomto prostoru, jenž v Polsku prolomil pouze Petr Tomaszuk, svobodně pracují Ondřej Spišák nebo Jakub Krofta. Tato nová symbióza je nepochybně pro divadlo přínosem. Naskytá se ovšem otázka, zda to platí i pro divadlo loutkové? Dnes se na to odpovídá velmi těžko, protože chybí časový odstup.

Takže opět se již dnes píše dějiny – ale zdá se, že všestranná přítomnost českých a slovenských umělců v polském loutkovém divadle inspiruje a mobilizuje nová pokolení loutkářů, aby se hlouběji a odvážněji pouštěli do svých uměleckých hledání, kterými by bylo možno vytýčit nové směry vývoje loutkového divadla v Polsku. Je to ale zcela normální, že vlny inspirace se přelévají v historii a my jsme povinni z tohoto faktu čerpat sílu a optimismus.

překlad: dr Alice Olmová-Jarnotová

Ewa Tomaszewska

## **THERE and BACK**

### **On the Polish-Czechoslovak and Polish-Czech-Slovak Puppetry Collaboration**

#### **S u m m a r y**

The book is an attempt to document Polish-Czechoslovak, as well as Polish, Czech and Slovak puppetry collaboration. It also provides an analysis of the phenomenon of mutual influence between these theaters. The inspiration to write this book comes from a visit of the Czech and Slovak artists to the Polish puppetry theaters, which is particularly conspicuous in the Silesia region.

Unlike the Polish theater, the Czech and Slovak puppetry tradition is long and rich, which resulted in the situation that Czechoslovak puppetry took root in the tradition that was enhanced by the imposed doctrines of social realism, whereas Polish puppet theater was shaping more freely with no encumbrance. Thus formed Polish style which made use of visual texture and various means of expression that transcended the traditional idea of a puppet, and experimenting with the power of expression by using a puppet along with a real human actor, proved inspiring to the neighboring country of Czechoslovakia.

At the turn of the 1970s and 1980s Czech and Slovak artists commenced appearing on Polish puppet stages. With the advent of the 1980s these visits turned into a close international collaboration. Among the most active artists on the Silesian scene were: from Slovakia, **Marian Pecko** and his team (**Eva Farkašová**, **Jan Zavarský**, **Pavol Andraško**, **Robert Mankovecký**); from the Czech theater, **Matěj Kopecký**, **Miroslav Vildman**, **Karel Brožek**, **Petr Nosálek**, who brought their collaborators (**Alois Tománek**, **Petr Litvik**, **Tomáš Volkmer**, **Pavel Hubička**, **Pavel Helebrand**, **Nikos Engonidis**). In the 1990s Polish puppet theaters boasted guests from Zaolzie; among them were **Rudolf Chowaniok**, **Pa- weł Żywczo**k, **Halina Szkopkova**, and **Janusz Klimsza**.

At the same time Czech artists, such as **Karel Brožek**, **Petr Nosálek**, **Jakub Krofta**, became artistic directors of the puppet theaters in Katowice and Wrocław, which was an unprecedented phenomenon.

Apart from the above-mentioned artists, there are others working for puppet theatres in Silesia, as well as in other regions of Poland, namely, **Norbert Bodnár**, **Simona Chalupová-Pěničková**, **Hana Cigánová**, **Karel Fiszer**, **Vacláv Kábrt**, **Pavel Kalfus**, **Josef Krofta**, **Lukáš Kuchinka**, **František Lipták**, **Zdeněk Miczko**, **Jan Polívka**, **Ondrej Spišák**, **Libor Štumpf**, **Pavel Uher**, **Marek Zákostelecký**. These artists represent older generation as

well as younger ones, who completed their studies at the faculty of Alternative Art and Puppetry in Praha.

This particular situation did not remain unnoticed as Hanna Baltyn claims that the Czech and the Slovak rule, and Henryk Jurkowski asks whether this means an invasion. Therefore, questions arise as to what extent the Czech and Slovak presence in the Polish puppetry is conditioned by the opening of borders, community of cultural references, and weakening position of the Polish theater, or whether it is the result of permanent cultural fluctuations. This publication seeks answers to these questions. In addition, it depicts most significant performances staged in Silesian theaters in 1980–2010 by artists from Czech and Slovakia.



Redaktor  
**Justyna Mroczkowska**

Projektant okładki  
**Anna Gawryś**

Redaktor techniczny  
**Małgorzata Pleśniar**

Korektor  
**Aleksandra Król**

Łamanie  
**Damian Walasek**

Copyright © 2014 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-833-8012-160-7**  
(wersja drukowana)  
**ISBN 978-833-8012-161-4**  
(wersja elektroniczna)

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

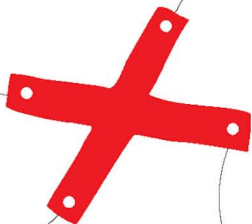
Wydanie I. Ark. druk. 23,5+wklejka Ark. wyd. 23,5  
Papier offset kl. III 90 gr. Cena 32 zł (+VAT)

---

Druk i oprawa  
„TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław







**dr Ewa TOMASZEWSKA** – ur. w 1961 roku w Katowicach, ukończyła studia na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej oraz na Wydziale Reżyserii Teatru Lalek w PWST im. A. Zelwerowicza w Warszawie Wydziału Lalkarskie w Białymstoku. Uczestniczyła w warsztatach teatralnych prowadzonych przez Petera Schumanna, Henka Boerwinkel’a i Richarda Bradshaw’a. Reżyserowała sztuki w teatrach dla dzieci. Od 1990 pracuje w Zakładzie Edukacji Kulturalnej na Wydziale Etnologii i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego. Jest autorką ponad pięćdziesięciu publikacji dotyczących teatru w tym książek: *Jan Dorman, poeta teatru* (Katowice 2010) i *Jan Dorman – własną drogą* (Katowice 2012).

Więcej o książce:



CENA 32 ZŁ  
(+ VAT)

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-8012-160-7